ublications de la Société d'Histoire du Théâtre

" CE SONT MIROIRS PUBLICS... " (MOLIÈRE)

revue
'histoire du théâtre

REVUE TRIMESTRIELLE — JANVIER - MARS

Vol. 13
1961 - 1

PUBLIÉE AVEC LE CONCOURS DU C. N. R. S.

Éditions Michel Brient - Paris

LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

Présidents :
† Auguste Rondel (1933-1934)
† Ferdinand Brunot (1934-1936)
† Gustave Cohen (1937-1938)
† Louis Jouvet (1938-1951)
Présidents d'Honneur :
† Jacques Copeau (1933-1949)
† Jacques Rouché (1951-1957)

COMITÉ DIRECTEUR

Président : Léon Chancerel
Vice-Présidents : Mme Madeleine Horn-Monval, Raymond Cogniat, Philippe Van Tiegheim
Secrétaire Générale : Rose-Marie Moudouès
Archiviste-Adjoint : André Veinstein
Trésorier : Georges Larché
Trésorier Adjoint : Léon Moussinac
Membres du Comité Directeur : Mmes Marie-Jeanne Durry, Béatrix Dussane, Hélène Leclerc, MM. Paul Abram, Jean-Louis Barrault, Pierre Bertin, Paul Blanchart, Jacques Chailley, Jacques Chesnais, Xavier de Courville, Henri Gouhier, Jean Jacquot, René Jasinski, Pierre Mélèse, Georges Mongrédien, Jean Nepveu-Degas, Jean Pommier, Henri Rollan, Jacques Schérer, Pierre Sonrel, Pierre-Aimé Touchard, André Villiers.

En 1933, un petit groupe de professeurs, d'érudits, de bibliophiles, de collectionneurs et d'hommes de théâtre s'associèrent, sous la présidence d'Auguste Rondel, pour mettre en commun leurs recherches et leurs travaux, sous le signe de l'Amitié.
De 1933 à 1945, grâce au dévouement et à l'activité de son Secrétaire général, le très regretté Max Fuchs, cette Société publia un *Bulletin* trimestriel riche de documents de toutes sortes et patrona une collection d'ouvrages importants, dont la plupart sont malheureusement épuisés.

Les voies ainsi préparées, il appartenait à Louis Jouvet de donner un nouvel élan à notre Association, d'élargir et d'étendre une action jusque-là réduite à un petit nombre d'adhérents.
Grâce à l'aide de la Direction Générale des Arts et Lettres, de la Direction des Relations Culturelles, de l'Association Française d'Action Artistique, de la Direction des Bibliothèques et du Centre National de la Recherche Scientifique, furent alors créés :

LA REVUE D'HISTOIRE DU THÉATRE

où une place de plus en plus grande fut donnée à la publication d'une *Bibliographie Internationale*, en liaison avec la Section Internationale des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle.

PRESTIGES DU THÉATRE

émissions radiophoniques hebdomadaires (*R.T.F. - France III*) avec le concours des comédiens les plus renommés soucieux d'approfondir les principes de leur art — émissions qui connurent aussitôt et conservent une large audience.

UN CENTRE D'INFORMATION ET DE DOCUMENTATION

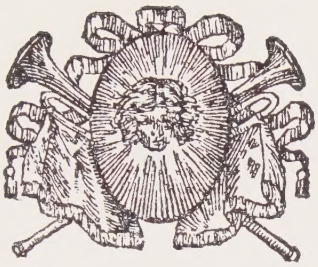
dont la direction fut confiée à Léon Chancerel, l'un des fondateurs de la Société, qui en avait déjà, sous l'impulsion première de Jacques Copeau, rassemblé les premiers éléments.
Ainsi, en recherchant, conservant et classant des ouvrages et documents divers concernant la vie passée et présente des Arts et Métiers du Spectacle, ce Centre, qui s'enrichit chaque jour, assure une permanente et amicale liaison, dans la recherche comme dans la création, avec ceux qui, directement ou indirectement, font le théâtre d'aujourd'hui et de demain.

(*Suite page 3 couverture.*)

REVUE DE LA SOCIÉTÉ
D'HISTOIRE DU
THÉATRE
TREIZIÈME ANNÉE
I

Digitized by the Internet Archive
in 2025

https://archive.org/details/revue-dhistoire-du-theatre_1961_13_1



REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

TREIZIÈME ANNÉE

I

MCMLXI

MICHEL BRIENT, EDITEUR

LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

Les Ballets-Mascarades des Fées de la Forêt de Saint-Germain et de la Douairière de Billebahaut et l'œuvre de Daniel Rabel, par MARIE FRANÇOISE CHRISTOUT 7

Tro istournées de Sarah Bernhardt en Russie, par Nikolaï SOLNZEV 25

Comédiens à Marseille sous Louis XIV, par Jean ROBERT . 31

Un magasin d'habillement au XVIII· siècle, par L. LAROCHE 37

Servandoni et la Salle des Machines, par Bert O. STATES JR 42

Marcello Moretti, par Léon CHANCEREL 45

Le théâtre de l'Europe Centrale, au commencement du 18· siècle, par Jan BRABEC 47

Lettre du Marquis de Monteynard à tous les Commandants des Provinces frontières du 13 Janvier 1772 (Communiquée par Jean FÉLIX) 48

EXPOSITIONS :

Mises en scène de Shakespeare 49

Jacques Marillier 51

Le merveilleux dans le décor de ballet 51

Nos émissions "Prestige du Théâtre" : Marivaux et son temps 53

CONGRÈS : III· Congrès International d'Histoire du Théâtre 54

LIVRES ET REVUES

FRANCE : Léon LAROCHE : *Le théâtre à Mâcon aux XVIIe et XVIIIe siècles* (René Thomas Coèle). — Bertolt BRECHT : *Numéro spécial. Cahiers du Cinéma* (R.T.C.). — Philippe VAN TIEGHEM : *Technique du Théâtre* (Paul Blanchart).— André VILLIERS : *Le Personnage et l'Interprète* (Paul Blanchart) 54

ÉTATS-UNIS : Thomas BISHOP : *Pirandello and the French Theatre* (France Fauny-Anders) — Albert B. WEINER : *Philippe de Mézière's description of the Festum praesentationis Beatae Mariae* (R.-M.M.). — A.M. NAGLER : *Shakespeare's Stage* (Jean Jacquot) 58

MUSIQUE ET DANSE : Antoine GOLÉA : *La Musique dans la Société Européenne.* — J. VIGUE et J. GERGELY : *La Musique hongroise.* — Jean MISTLER : *A Bayreuth avec Richard Wagner.* — Claude SAMUEL : *Prokofiev.* — René DUMESNIL : *Tome V de "l'Histoire de la Musique.* — Jean LAURENT : *Serge Lifar, rénovateur du Ballet français.* — Denise BOURDET : *Visages d'aujourd'hui* (André Boll) 63

BIBLIOGRAPHIE N°s 1 à 600 66

LES BALLETS-MASCARADES

DES "FÉES DE LA FORÊT DE SAINT-GERMAIN" ET DE LA "DOUAIRIÈRE DE BILLEBAHAUT" ET L'ŒUVRE DE DANIEL RABEL

Fastueux ou fantasque, le ballet connait à la Cour de France durant plus de cent ans une faveur exceptionnelle grâce à laquelle il s'épanouit progressivement et jette les fondements de cette conjonction harmonieuse d'arts divers qui nous séduit encore aujourd'hui. A la danse proprement dite s'adjoignent en effet poésie, musique vocale et instrumentale, décors, costumes, éventuellement machines dont la synthèse tend à transporter le spectateur dans une région enchantée.

Ephémère par excellence, ce genre spectaculaire ne laisse guère de traces et s'évanouit souvent tel un songe. Rapidement on prend l'habitude de publier une relation, sorte de livret explicatif auquel on adjoint les vers adressés aux nobles exécutants. Beaucoup plus rarement on grave les principaux tableaux. Nous possédons ainsi des documents précieux concernant notamment le ballet offert par Catherine de Médicis aux ambassadeurs polonais en 1573, ou le fastueux *Ballet comique* de Balthazar de Beaujoyeulx en 1581. Il existe certes vraisemblablement des croquis de travail, mais on néglige de les conserver de même que l'on néglige généralement de faire appel à des artistes notables. Toutefois le duc de Luynes commande en 1617 les planches illustrant les principaux épisodes du ballet de la *Délivrance de Renaud* à un artiste déjà célèbre et qui va d'une main légère restituer l'éclat et l'originalité de ce genre en pleine évolution : Daniel Rabel. En effet, c'est le talent de celui-ci qui incite le duc de Nemours à lui demander ces suites de dessins aquarellés, véritable film des principaux ballets représentés au Louvre sous les auspices de l'officieux « Intendant suprême des fêtes de la Cour ».

En dix ans — de 1615 à 1625 — la conception du ballet de cour s'est transformée profondément. Le style mélodramique cher au duc de Luynes a connu son apogée avec les somptueux ballets de *Madame*, de la *Délivrance de Renaud*, de l'*Aventure de Tancrède en la forêt enchantée*, de la *Folie de Roland*, de *Psyché*. Brusquement en 1621, il décline et laisse place au ballet-mascarade, suite d'entrées plus ou moins burlesques, exotiques ou fantaisistes reliées par un fil conducteur. Il semble que l'on puisse nettement attribuer ce soudain revirement à la mort du duc de Luynes survenue le 14 décembre 1621. Avec lui disparaît en effet pour un temps le goût des sujets héroïques. D'autre part Henri, duc de Nemours (1) qui lui succède dans la tâche d'organiser les divertissements royaux a pris part aux mascarades comiques chères à Henri IV, et en a conservé le goût. Il en renouvelle un peu l'inspiration, les enrichit des dépouilles du grand ballet noble et fonde le ballet à entrées qu'illustrera plus tard Louis XIV avant que le principe n'inspire l'opéra-ballet du XVIIIe siècle. Les épisodes de styles variés foisonnent. Dans un même cadre se juxtaposent diverses actions alors qu'auparavant toutes les parties se soumettaient à un seul thème : unité directrice que l'on tentera tout au long du siècle suivant de retrouver.

Déjà esquissé en 1624 dans le *Ballet des Voleurs* (2), le ballet-mascarade trouve l'année suivante son statut quasi définitif. Le ballet des *Fées de la Forêt de Saint-Germain*, sera cependant surpassé l'année 1626 par celui de la *Douairière de Billebahaut*. Ces deux ouvrages interprétés par Louis XIII lors des fêtes du Carnaval sont déjà extrêmement représentatifs d'un style qui va connaître durant cinquante ans la plus brillante des carrières. De plus, ils ont fait l'objet de cette suite de dessins attribués à Daniel Rabel et conservée au Cabinet des Dessins du Louvre qui les a présenté comme l'une des pièces maîtresses de son exposition sur « Le Théâtre et la Danse en France » (3). Loin d'être de simples maquettes de costumes, telles celles qu'esquissent actuellement les peintres tels Picasso, Matisse, ou les décorateurs, tels Malclès, Cassandre, ces dessins aquarellés évoquent fidèlement l'ordonnance chorégraphique, tendent à restituer dans une certaine mesure le mouvement. Ils n'ont que peu besoin d'interprétation. Il semble donc intéressant de consacrer une attention particulière tant au peintre miniaturiste qu'aux ballets-mascarades qu'il a évoqués de façon aussi minutieuse que suggestive (4).

*
**

(1) Henri de Nemours, né en 1572, mort le 10 juillet 1632 était selon Tallemant des Réaux « un des plus galants de la Cour » I, p. 209 et « avait étudié l'art de faire des ballets; il en avait fait plusieurs et avait eu la curiosité d'en faire de grands livres où toutes les entrées étaient peintes en miniature. » II, p. 194.

(2) cf Lacroix, *Ballets et Mascarades de Cour*. Genève 1868, tome III, p. 1 et Mercure françois.

(3) Musée du Louvre, Cabinet des Dessins. XXIIe exposition temporaire juin-octobre 1959. « Le Théâtre et la Danse en France » XVIIe-XVIIIe siècle. Catalogue réalisé par Mlle Bacou, Mme Prache sous la direction de Mme Bouchot-Saupicque.
Inventaire 32.602-32.693.

(4) cf aussi Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Qb3 Réserve, catalogué par erreur comme *Ballet des Ridicules* dansé à Saint-Germain le 12 janvier 1628. Les aquarelles provenant de la coll. Fevret de Fontette sont groupées deux à deux et collées sur de grandes feuilles.

Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain

Entrée des Demy Foux

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32612

Ballet de la Douairière de Billebahaut

Entrée des Damoiseaux gelés

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32636

Ballet de la Douairière de Billebahaut

Entrée des Hocricanes et Hofnaques

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32635

Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain

Entrée des Couppes Testes

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32681

Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain

Entrée des Laquais et des Bertrands

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32685

Ballet de la Douairière de Billebahaut

Entrée des Androgines

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32692

Entrée de la Douairière de Billebahaut et ses Dames

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32606

Ballet de la Douairière de Billebahaut

Entrée du Grand Turc

Lavis et aquarelle de Daniel Rabel

Cabinet des Dessins du Louvre - INV. 32628

En dépit de l'éclat qu'ils ont revêtu aucun de ces deux spectacles n'a été réglé à l'occasion d'une manifestation exceptionnelle mais simplement lors du traditionnel Carnaval. Cependant, c'est en 1625 que l'on célèbre le mariage d'Henriette-Marie de France, sœur de Louis XIII avec Charles Ier d'Angleterre, et, sans avoir le retentissement du mariage de Madame en 1615, cet événement heureux influe certainement sur le climat de la cour (5). Durant l'année 1625, le siège de La Rochelle dure peu et une trêve est signée bientôt. Le climat est donc détendu et il est permis de nouveau de se divertir en toute tranquillité.

Quel sera le lieu de la fête ? Contrairement au ballet de *Minerve* qui eut lieu au Petit Bourbon en 1615, l'un et l'autre des ballets de 1625 et 1626 sont dansés dans la Grande Salle du Louvre. Il s'agit de la première salle des Etats ou Salle royale, située au-dessus de la Salle des Cariatides au bel étage de l'aile occidentale de la Cour Carrée, entre le Pavillon du Roi et le Pavillon de l'Horloge. On peut accéder à cette pièce haute facilement par l'escalier d'honneur ou « grand degré du Roi ». Il semble qu'elle ait été élevée vers 1551 sous la direction de Pierre Lescot qui commande le décor du frontispice ornant les fenêtres, la frise et l'attique à Jean Goujon. Marie de Médicis l'a choisie pour y représenter la plupart de ses ballets, et c'est dans la relation du ballet de Monseigneur le Duc de Vendôme ou d'*Alcine*, dansé le 17 janvier 1610 que nous trouvons la description suivante toujours valable en 1625 :

« La salle contient en longueur six vingt-cinq pieds sur quarante-cinq (6), et vingt-quatre d'exaulcement ou environ, ayant plusieurs grandes croisées de costé et d'autre, entre lesquelles sont des eschaffaux et galleries à trois étages, peuplées de sièges partout, fermées par en bas de longues barrières tout à l'entour. Au bout de ladite Salle est un théâtre eslevé de trois marches pour le Roy : plusieurs chandeliers doréz, faicts en forme d'estoiles sont suspendus au plancher, sur lesquels on met force flambeaux : au-dessus dudit théâtre il y en a deux plus grands que tous les autres; celui de la main droicte représente un Soleil doré d'or moulu sur les poinctes et rayons duquel on met force flambeaux de cire iaulne; celuy de la main gauche est fait comme un grand croissant bien argenté, remply partout de flambeaux de cire blanche. » Le livret de *Tancrède* en 1619 et l'Extraordinaire de la Gazette de 1635 confirment les détails concernant les galleries et degrés en forme d'amphithéâtre qui vont depuis le bas jusques au haut du plancher. c'est-à-dire au plafond.

C'est dans ce décor royal envahi par une assistance considérable, composée de spectateurs de conditions diverses mais nobles pour la plupart, que le 11 février 1625 Louis XIII danse en personne le ballet des *Fées de la Forêt de Saint-Germain*. Depuis le matin on fait la queue pour accéder dans la salle où le spectacle ne commencera qu'à une heure avancée de la nuit et dans une confusion dont le

(5) Déjà le ballet de *Tancrède en la forêt enchantée* dansé le 12 février 1619 avait été ordonné à l'époque du mariage de Christine, sœur de Louis XIII.

(6) C'est-à-dire 150 pieds ou 49 mètres environ, 45 pieds ou 15 mètres environ, un pied égalant 0,324 m.

Ballet de Mgr le duc de Vendôme. Paris, Jean de Heuqueville. 1610.

roman de Sorel — *Francion* — et les lettres de Malherbe donnent une idée plus juste que les échos officiels. La Gazette de 1623 avouera toutefois qu'une comtesse y accoucha (7). Selon l'usage, on distribue au public d'une part la relation, devenue extrêmement rare, d'autre part les vers concernant les récits et les entrées du Roi, des princes et seigneurs et signés par Bordier qui exerce « la charge de la Poésie près de Sa Majesté ».

Comme l'observe l'un des premiers théoriciens du ballet français, Saint-Hubert, le plus difficile en l'occurence est de trouver un bon sujet. Celui-ci doit être nouveau, et toutes les entrées doivent s'y rapporter faisant alterner heureusement le sérieux et le grotesque afin de mieux surprendre et séduire l'attention. Certes reconnaît Saint-Hubert, il n'est guère possible d'inventer beaucoup d'entrées nouvelles, mais encore faut-il qu'il s'en trouve quelques-unes et que les autres soient présentées de façon inattendue, que le nombre de leurs interprètes varie (8).

Il est admis qu'un ballet royal doit avoir de vingt à trente entrées environ. Dans le cas présent, il se subdivise en cinq parties chacune constituant une mascarade déterminée et comportant de trois à cinq entrées. Le thème est simple mais inédit : « Cinq fées boufonnes des Forêts de Saint-Germain (...) viennent en la présence des Reynes et des Dames de Paris (...) pour admirer leur beautez et leurs mérites (...) Et comme chacune d'elles préside bouffonnesquement sur quelque science particulière, leur humeur railleuse qui se mocque des ballets sérieux les convie de venir l'une après l'autre offrir à la compagnie un plat de leur mestiez » (9). Chacune se fait précéder par son récit et après avoir fait une entrée cocasse se fait suivre de ses sujets les plus remarquables.

Musique et danse étant étroitement associées, il est donc juste qu'aussitôt après l'entrée des vingt-quatre violons du Roi vêtus de taffetas et bougran incarnadin rehaussé de passementeries d'or et d'argent, ce soit *Guillemine la Quinteuze*, Fée de la Musique, qui préside au premier ballet. D'emblée son génie vêtu de violons, de théorbes et de luths et coiffé d'un lutrin annonce qu'elle n'aime guère « un concert bien mélodieux » et lui préfère « la musique qui ressemble aux charivaris » (10).

Bientôt paraît Guillemine en personne, incarnée selon le livret par le Sieur Marais (11). Bossue, la fée porte bésicles et confie sa traine à un crapaud. Elle introduit une machine qui n'est pas sans

(7) cf. Sorel. *La Vraye Histoire Comique de Francion* composée par N. de Moulinet, à Rouen, chez Clément Malassis, 1673. Bassompierre. *Mémoires*, t. II, p. 1 SHF Malherbe. Lettre du 27 janvier à Peiresc. Tallemant des Réaux op. cit. ed. T. 1 pp. 99, 165, 166, t. IV, p. 132, t. VI p. 20. Gazette 1632, p. 106.

(8) Saint-Hubert. *La manière de composer et faire réussir les ballets*. Paris 1641.

(9) *Les Fées des Forêts de Saint-Germain*, ballet dansé par S.M. Imprimerie René Giffard, MDCXXV, in-8° de 8 pp. cité par H. Prunière. *Le Ballet de cour en France avant Benserade et Lulli*. Paris, 1914 p. 126, qui en possédait un des très rares exemplaires dont nous n'avons pu retrouver de semblable.

(10) *Les Fées des Forêts de Saint-Germain*, ballet dansé par le Roy dans la salle du Louvre, le 11e jour de février 1625, à Paris chez Jean Sara MDCXXV, in-4°, 15 p. publié par Lacroix, op. cit. T. II p. 33.

(11) Marolles (Michel de) in *Mémoires*, Amsterdam, 1754, p. 114, mentionne à tort sans doute M. de Chalais dans ce rôle. Lacroix (P.). op. cit.

rappeler les grandes figures d'osier de la mascarade de la *Foire Saint-Germain* (1606) d'où sortaient quatre astrologues, quatre peintres, quatre opérateurs et quatre coupeurs de bourses. De même dans le ballet d'*Alcine* (1610) des Demoiselles géantes accouchaient de naïades. Il s'agit ici d'une gigantesque femme représentant la Musique. Selon les comptes du Roy, il n'a pas fallu moins de quinze aunes de taffetas rouge pour faire sa robe au vertugadin de laquelle sont accrochés divers luths et théorbes. Des cimbales ornent ses coudes et ses épaules, une lyre son front et des triangles ses oreilles. Soudain jaillissent de dessous ses jupes douze musiciens de campagne qui décrochent les instruments de musique et donnent un concert tandis que la figure dont la tête bouffie s'élève jusqu'aux chandelles bat la mesure. Tous s'éclipsent et laissent place à sept chaconnistes espagnols tant cavaliers que dames, interprétés notamment par le Roy (12), le duc de Nemours, le duc d'Aluyn... Ceux-ci « ajustent le son des cordes de leurs guitarres avec l'agilité de leurs pieds. » Tous disparaissent insensiblement.

A la suite de son génie coiffé d'une table pour les jeux de hasard et vêtue de cartes, tarots, dés, échiquier et tourniquets survient bientôt *Gillette la Hazardeuse*, Fée des Joueurs, incarnée cette fois sûrement par M. de Chalais. Perchée sur ses cothurnes, elle semble plus jeune que Guillemine et porte une robe rouge rehaussée de bleu et d'or; dans sa grande collerette de dentelle, elle ressemble un peu à la Reine Mère. Un chat noir et blanc porte gravement sa traine.

Elle attire hors du bois un tourniquet mobile autour duquel deux laquais — en la personne de M. de Mortemart et du Commandeur de Souvray — et deux Bertrands, c'est-à-dire deux singes, dansent un ballet cocasse. Il s'agit bien entendu de travestis et non pas d'animaux véritables. Les cynocéphales au derrière pelé sautent sur le dos des valets en livrée rayée qui disputent une partie avec acharnement.

Ils sont suivis par huit Esprits follets, joueurs de balle forcée, vêtus de plumes aussi légères que leurs évolutions. Selon Bordier, ils :

Font voir qu'Eole et ses vallets
N'ont de vitesse qui les esgalle
Et qu'en souplesse et soubresauts
Les singes ne sont que des sots.

En grande hâte quatre lutins noirs ceints d'un simple pagne blanc drapé, apportent alors un marellier, c'est-à-dire une sorte d'échiquier sur lequel vont prendre place les personnages figurant les pions du jeu du renard et des huit poules au milieu desquelles trône le coq. La conception doublement ludique du jeu sur le jeu est alors particulièrement goûtée et, déjà en 1607 Bassompierre louait comme : « plus ingénieux qu'aucun autre » le ballet des Echecs dansé par deux Espagnols qui dirigeaient à l'aide d'une baguette pions et figures incarnats et blancs. Le duc de Nemours qui faisait danser la même année la mascarade du *Maître de l'Académie d'Hyrlande* (13) ne pouvait pas ignorer cette tendance.

---

(12) Bordier fait dire à Guillemine la Quinteuze dans son récit :

Au moins playrai-je à vos regards
Puisque je mettray la guitare
Entre les mains du jeune Mars.

Sans doute y peut-on voir une allusion au prochain siège de La Rochelle.

(13) Cf. Lacroix, op. cit. t. I.

Coiffé d'une marotte et en portant une sur chaque épaule, le génie de la Folie introduit *Jacqueline l'Entendue*, Fée des estropiez de la cervelle, représentée par M. de Liancourt (très brillant danseur) (14). Jacqueline sort d'une guérite sous la forme d'une vieille très burlesque; le dos de sa coiffe est orné d'une tête qui crache, le masque semble particulièrement pittoresque. Une chouette porte sa traine multicolore. A l'aide de sa baguette magique elle entreprend de guérir les cinq embabouinés, vêtus de vert et de noir, les mains cachées dans leur manchon. Bordier décrit ceux-ci en ces termes :

> Ils ont l'œil creux, le corps ectique,
> Le poil et l'habit à l'antique,
> Qui les font remarquer de loing;
> La vanité leur sert de guide,
> Et de meubler leur chambre vuide
> Les chimères ont un grand soing.

L'air dolent, ils prennent des mines penchées et marchent à petits pas.

Puis quatre demi-fous, dont Gaston d'Orléans, font leur entrée marotte à la main, revêtus d'un costume bi-partie, moitié normal, moitié fou. Ils sont suivis de trois fantasques — le quatrième M. de Montmorency étant absent — à contenance mélancolique malgré leur bel habit doré, puis des Eperlucates. Cette appellation bizarre découle sans doute de berlue, et d'éberlués; elle désigne les songes-creux qui s'abandonnent à leurs rêves, mais dont la complexion délicate veut un traitement fort doux. Aussi en montre-t-on quatre évoluant selon leur fantaisie personnelle au son des castagnettes tenues par deux dames esperlucattes, vêtues de même en vert et noir symbolisant le deuil de leurs folles espérances. Il faut noter également leurs tonnelets dont le siècle suivant développera encore l'ampleur ainsi que leur courte perruque bouclée et leur loup de velours noir.

Couvert de cuirasse, plastrons, un bastion sur chaque épaule et le chef sommé d'un petit canon sur son affut, le génie de la Guerre annonce *Alizon la Hargneuse*, Fée des vaillants combattants, que représente le Sieur Delphin. Celle-ci porte un casque orné de deux serpents accolés et confie sa traine à un dragon.

Elle est suivie par un héraut à casaque fleurdelysée, bâton en main, et de quatre tambours à double bosse et grand nez de Polichinelle. Leurs jambes de bois et les emplâtres noirs qui couvrent leurs visages indiquent assez qu'ils sont guerriers eux-mêmes. Précédés des parrains et de leurs pages, porteurs de lances et de masques hideux sugissent quatre vaillants combattants dont l'un a pour casque un hanap, l'autre une marmite, le troisième porte un cothurne qui le fait boiter et une tortue en guise de cuirasse (15). Avec les quatre coupetestes réapparaît le thème fort à la mode des feints estropiés (16). Le public semble apprécier alors beaucoup ces combats furieux

---

(14) Nous retrouverons M. de Liancourt en 1632 dans le rôle modeste du valet de l'hoste et de l'hostesse du *Château de Bissestre*, incarnés par les professionnels Belleville et La Barre. Il n'est pas rare en effet que les compétences l'emportant ici sur le rang, les seigneurs jouent les rôles de valets, et les baladins ceux de seigneurs, ainsi le divertissement est-il complet.

(15) On peut voir aussi à ce propos Lacroix, op. cit. II p. 246, et IV, p. 333, etc...

(16) Voir aussi à ce propos le *Ballet des Infatigables* et la Boutade des *Incurables de corps et d'esprit*, in Lacroix, op. cit. t. III, pp. 21-32 et V. p. 317.

et clownesques au cours desquels volent têtes, bras ou jambes évidemment postiches. Progressivement cette tendance au burlesque cruel disparaîtra du ballet. Montés sur des mules-jupons, cinq médecins casqués parmi lesquels se trouve Marais, courent enfin la quintaine de façon ridicule.

Orné de plumes de diverses couleurs en signe de légèreté aérienne, le charmant génie de la Danse introduit cette dernière des fées, *Macette la Capriolleuse*, incarnée par le Sieur Payenne. Suivie par un petit nain, elle est beaucoup plus jeune que ses sœurs et fort gracieuse dans sa robe blanche et noire. Elle fait passer « pour hommes vivants, les bilboquets qu'elle escamotte ». Quatre de ceux-ci portant une courte cape pivotent sur un socle rond les bras étendus, tandis que quatre autres libérés les contemplent. Mais soudain :

... ô merveille étrange
Leur forme première se change
Et dansent comme Demy-Dieux.

Ils se métamorphosent et, précédés de la musique du grand ballet — quatre chanteurs, un violoniste et treize luthistes — interprètent cette traditionnelle entrée noble où les danseurs masqués, le chef couronné d'un diadème de plumes et tous vêtus pareillement de drap d'or et de soie rouge enrichie de perles et broderie, dessinent sur le sol diverses figures plus ou moins complexes, selon la qualité des exécutants et le nombre des répétitions.

*
* *

L'année suivante, la paix règnant dans tout le royaume, Louis XIII décide de renouveler avec plus d'éclat encore ces divertissements que le duc de Nemours se plaît à ordonner au gré de sa fantaisie. Comme l'annonce le Mercure : « Le dessein du Balet estoit de représenter divers Balets en un Balet. » Le prétexte est vite trouvé. La Douairière de Billebahaut et son amoureux le Fanfan de Sotteville, cavalier extravagant, envoient convier les plus illustres rois et princes des cinq parties du monde à venir assister au grand bal qu'ils donnent chez l'hôtesse de Clamart. Pour la première fois s'introduit dans le ballet français avec cette ampleur le thème des entrées exotiques auquel, jusque-là en effet, on n'avait fait appel que de façon épisodique ou sommaire en particulier dans les mascarades des *Janissaires*, des *Turcs*, *Maures* et *Princes de la Chine*, dans le ballet *d'Alcine*. Ici il faut noter un sens du pittoresque, un souci d'authenticité qui confèrent à ces entrées un caractère original progressivement affaibli au cours du siècle par la convention uniforme contre laquelle les théoriciens ne cesseront de réagir plus ou moins efficacement.

L'œuvre est tant appréciée que sa relation est imprimée une seconde fois à l'intention du grand public (17). Après l'avoir dansée dans la Grande Salle du Louvre, en février 1626, Louis XIII désireux de ne la point réserver aux seuls seigneurs et dames de la Cour, va la reprendre la nuit de Caresme-Prenant en la salle de l'Hôtel de

(17) *Grand Bal de la Douairière de Billebahaut*. Ballet dansé par le Roi au mois de février 1626, in-4°, éd. originale distribuée aux personnes invitées pour la représentation de ce ballet, publié par Lacroix, op. cit. t. III, réimprimé ensuite pour le public avec beaucoup de suppressions, Paris, Mathurin Henault, 1626, in-8°, 18. p.

Ville de Paris où les Prévôts des Marchands et les Echevins ont mandé les Dames, Damoiselles et bonnes bourgeoises de la ville. Pour répondre à cet honneur, les Echevins péparent une réception magnifique. Ils font élever « eschaffauts, galeries, dans la grande salle » à l'intention des invitées et commandent quantité de flambeaux de cire blanche ainsi que des confitures diverses et des poissons pour la collation (18). La foule attendra stoïquement douze heures que le ballet commence. Heureusement elle est distraite par les vingt violons de la ville. Le Roi ne fera son entrée en effet qu'à quatre heures du matin et, après une heure de préparatifs, interprétera lui-même son ballet qui ne durera pas moins de trois heures. La rareté des spectacles explique la remarquable patience des assistants.

Bien qu'elle soit la plus lointaine, l'Amérique ouvre la marche. Un personnage au teint basané dont le vêtement est rehaussé de plumes fait le premier récit et introduit le fantôme d'Atabalippa Roi de Cusco, nain à grosse tête ridée, couronné de plumes et porté dans un palanquin par deux esclaves demi-nus qui ont le cou, les mollets, les poignets enserrés par de lourds anneaux de fer. Henry Prunières suppose avec vraisemblance que le poète Bordier a emprunté ces personnages à l'ouvrage d'Adriana Banchieri *La Nobilta dell'asino di Attabalippa* (1599) dont la traduction française a paru en 1606 (19). Puis une sorte de lama jupon traîne une machine soutenant un jeu de gongs que frappe un Américain vêtu d'une simple jupe verte pendant que quatre de ses compatriotes jouent de la cornemuse à ses côtés. Suivant leur chef inanimé, les Américains parés de jupes blanches et emplumés évoluent avec une légèreté remarquable. Sitôt qu'ils se retirent surviennent quatre perroquets verts et rouges. Quatre Américains tentent de les capturer à l'aide de miroirs, d'instruments de musique « dont le son les amuse, le bruit les étonne ». Ne sachant s'ils doivent écouter ou fuir, les oiseaux se précipitent dans les filets qui leur sont tendus, et dans la main même des chasseurs. Le Mercure juge cette entrée extrêmement belle.

Quatre androgynes les suivent bientôt, personnages fantastiques qui se prêtent tant à l'invention du décorateur qu'à celle du chorégraphe. Le côté gauche féminin, comme l'atteste la poitrine nue et la longue chevelure, est revêtu d'une jupe blanche en dents de scie, le bras ployé porte une quenouille. Le côté droit est habillé d'un vêtement masculin, le visage orné d'une moustache conquérante, la main brandit une masse d'arme, la jambe chaussée d'un brodequin dégagé énergiquement. Ainsi peut-on comparer les pas « terre-à-terre » déjà réservés de préférence aux femmes, et les pas « disposts » c'est-à-dire d'élévation, plus virils.

Mais à peine les violons ont-ils tiré un long coup d'archet attestant que l'on va passer à un autre sujet qu'une grande femme enveloppée d'une longue robe verte et rouge, fait le récit de l'Asie. Elle est suivie de deux pages soutenant sur leur tête des lanternes et sur leur dos le précieux livre d'Alcoran. Ils sont suivis par Mahomet, barbu, coiffé d'un grand turban en forme de demie citrouille, plume

(18) Relation officielle de la représentation à l'Hôtel de Ville publiée en appendice aux Mémoires de Loménie de Brienne, éd. Barrière, 1828, t. I., p. 337, etc...

(19) Cf. Henri Prunières, op. cit. p. 128.

à la main. Trois docteurs de la loi également armés de plumes s'avancent en boîtant parfois. Trois docteurs persiens, en la personne du Roi, de son favori Barradas (20) et du Commandeur de Souvray, vêtus de soie imprimée et froncée, la lèvre ornée de longues moustaches, viennent discuter avec eux. Les uns et les autres s'opposent dans une lutte grotesque où, ne pouvant renverser l'esprit de leurs adversaires, ils se jettent mutuellement par terre et s'assomment à coups de livre avant de se retirer en grande confusion.

Sur ce les cinq Piclers, laquais du Grand Turc, armés de hachettes annoncent l'arrivée de leur maître qui, incarné par Marais, survient sur un cheval véritable, le chef sommé d'un haut turban blanc, brandissant un bâton garni d'un croissant, sous un haut dais porté par deux serviteurs. Le cheval effrayé s'étant fort mal conduit en scène (21), Marais met bien vite pied à terre pour accueillir les huit sultanes de son harem parmi lesquelles se distingue Gaston d'Orléans. Ces dames fort charmantes sont vêtues de robes rouges et bleues largement décolletées. Selon son habitude, le Grand Turc jette à l'une d'elles le mouchoir, et les autres se consolent de leur désillusion en dansant.

Afin de contraster avec l'ardeur de ces forcenés, deux personnages enveloppés de fourrures jusqu'aux oreilles font le récit des régions froides en véritable charabias :

Toupan mepchico doulon
Tartanilla Norveguen laton,
El bino foryan nil gonfongo
Gan tourpin noubla rabon torbengo.

Ils laissent place aux Baillifs de Grœnland et de Frisland — en la personne du duc de Nemours et du comte de Cramail (22) — trop soucieux de leur dignité compassée pour danser eux-mêmes. Aussi font-ils appel à deux capriolleurs de louage qui, guidés par leur baguette, donnent de la tête au plancher et exécutent mille gambades et entrechats.

Surgissent bientôt les Hocriranes et les Hofnaques, personnages de pure fantaisie vêtus tantôt d'un seul et gigantesque pourpoint rouge, tantôt de chausses vertes qui les enserrent jusqu'au menton. En fait cette entrée burlesque évoque fort la mascarade qu'improvisèrent les musiciens Moulinié et Justice sous la direction de Marais. Dans ses *Historiettes*, Tallemant des Réaux rapporte en effet que, lassé par leur mauvaise conduite, le Roi leur fit retrancher la moitié de leurs appointements. Ils prirent conseil de Marais et un soir au petit coucher vinrent danser ainsi vêtus « Que veut dire ceci ? », demanda le souverain. « C'est Sire, répondirent-ils, que gens qui n'ont que la moitié de leurs appointements ne s'habillent aussi qu'à moitié. » Le Roi en rit et les reprit en grâce (23). Il faut même croire que l'invention lui plut assez pour qu'elle fut ainsi insérée arbitrairement là où elle n'avait guère affaire.

---

(20) A propos de M. de Barradas, voir Tallemant de Réaux, t. II, p. 154.

(21) Cf. Marolles, op. cit. p. 132.

(22) Voir à propos de M. de Cramail, Nannie Bridgmann : *L'aristocratie française et le ballet de cour*, in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises. Juin 1957, nº 9, p. 10, qui cite Tallemant des Réaux, ed. Montgrédien, t. I, p. 321.

(23) Tallemant des Réaux, op. cit. t. II, p. 151.

En effet à ces êtres fantasques succèdent trois glisseurs et trois glisseuses emmitoufflés et chaussés de patins qui ne les empêchent pas de tomber allègrement tout en formant les figures de leur danse. L'artificier Horace Morel reprendra ce thème dans l'entrée des Morfondus du ballet des *Effets de la Nature* (1632). Entourant un vieillard portant du feu dans un pot et dans son chapeau, quatre damoiseaux gelés, tout de bleu vêtus, tentent frileusement de réchauffer leurs membres engourdis. Ces personnages reparaîtront à diverses reprises dans les ballets de cour, illustrant notamment l'hiver.

En l'occurrence ils cèdent rapidement la place aux Africains, joueurs de flûte, de tamtam et soldats qui entourent l'éléphant à jupe sur lequel le Cacique — Delfin — trône dans un palanquin. Tous jargonnent à qui mieux mieux mais bientôt les soldats doivent se défendre contre une troupe d'Africains vêtus de jupes et collerettes rouges et armés de sagaies. Sur la même piste survient le grand Cam d'Asie — M. de Liancourt — monté sur un chameau et encadré par des tartares qui l'invitent à sauter de sa monture pour se mêler à leur danse extrêmement rapide et alerte.

Enfin l'Europe vient rendre hommage à la Douairière. Aussitôt après le récit fait par une duègne, deux mules apportent les bagages des Grenadins et leurs guitares. Chassés d'Espagne comme mahométans, ceux-ci se réfugient en France. Précédés par deux vieilles nourrices burlesques, les joueurs de guitare — le Roi, M. de Baraddas et le Grand Prieur — introduisent les danseurs de sarabande « dont la souplesse du corps et la vitesse des pieds estonne les regardants, alors que les chanteurs charment les oreilles par la douceur de leur voix. Ils sont aimablement accueillis par l'hôte et l'hôtesse de Clamart.

Sur ce la Douairière en personne fait son entrée annoncée par les musiciens ridicules et entourés par quatre duègnes hideuses, armées de parasols et d'éventails. Perchée sur des cothurnes, la dame est affligée d'un long cou cordé de girafe, ses yeux chassieux se dissimulent derrière des bésicles. Sa cape grise protège une ample robe violette et rouge. Voici en quels termes la décrit Bordier :

> Elle a dans chaque bras une fosse à noyaux
> Une meute de chiens jappe dans ses boyaux
> Son esprit en amour est un vieil protocolle
> Et sans rien déguiser son visage est un plat
> Où pour charmer les cœurs ses beaux yeux ont l'esclat
> Des prunes de Brignolle.

Se moquant de la mode, elle se soucie peu d'arrêter justement ses pas et garde un port compassé tandis que ses donzelles cherchent vainement la cadence des bransles de Boccan, tournent leurs pieds en dedans et manifestent qu'elles ont fort à apprendre en ce domaine. Toutes s'arrêtent pour attendre Fanfan de Sotteville, incarné par Marais et entouré de nobles muguets courbés par l'âge, et entremêlant leurs éperons dans leurs ébats.

Les hautbois tentent alors de se mettre d'accord avec les violons et convient à la vieille Gauloise la Douairière et son Fanfan entourés de leur suite à commencer le grand bal. Après ces danses grotesques, les musiciens du grand ballet entrent et annoncent de plus nobles évolutions exécutées par le Roi, le comte de Soissons et les autres princes et seigneurs au nombre de douze.

*
* *

Si minutieuse fut-elle, cette longue description n'a pu donner qu'une idée toute relative de ce que pouvait être le spectacle. A quels canons répondait-il ? « Pour faire un beau ballet, déclare le théoricien Saint-Hubert, il y a six choses nécessaires, à sçavoir le sujet, les Airs, la Danse, les Habits, les Machine et l'ordre ».

Qu'il s'agisse du ballet de la *Douairière de Billebahaut* ou de celui des *Fées de la Forêt de Saint-Germain*, l'élément grotesque prédomine nettement. En dépit du morcellement en parties et du manque d'action, toutes les entrées s'accordent peu ou prou avec la ligne conductrice générale. La Fée des estropiezs de la cervelle introduit diverses sortes de déments, Attabalippa, roi du Pérou, reçoit l'hommage des peuples et coutumes d'Amérique. Certes, nous sommes loin de l'inspiration dramatique soutenue qui anime par exemple le ballet de la *Délivrance de Renaud* attribué à Durand. L'intérêt général se maintient, mais il s'agit plutôt d'une revue à grand spectacle que de la comédie muette rêvée par Plutarque. Nombre d'entrées semblent inédites, elles diffèrent heureusement entre elles, de caractère et d'importance. Les spectateurs qui n'ont pu se procurer la relation distribuée dans la salle avant la représentation en suivent aisément le déroulement. Médiocrement versifiés par Bordier, les récits annoncent du reste les différentes phases. Précurseurs plus obscurs de Benserade, Sorel, L'Estoille, Imbert rivalisent avec les poètes officiels en adressant aux plus illustres des exécutants — nobles ou non — des vers galants ou burlesques, parfois assez grivois. Durant la première moitié du siècle, il n'est guère de poète qui n'ait écrit des vers pour les ballets royaux, de Malherbe à Corneille. Les vers destinés à être chantés sont devenus irréguliers car ils ont dû être accordés à l'air qui était fait. Du point de vue littéraire, ils ne présentent généralement que peu d'intérêt, comme nous avons pu nous en rendre compte. On peut toutefois noter l'utilisation de charabias, peut-être héritée des mystères médiévaux et que reprendra de façon plus illustre Molière (24).

Sur le plan musical, il faut distinguer la musique destinée à être chantée et celle qui sera dansée. Les compositeurs en effet diffèrent. Dans les deux ouvrages qui nous intéressent, il est vraisemblable que les airs et récits ont été écrits par Antoine Boësset (25). Gendre de l'ancien surintendant de la musique, Pierre Guédron, Boësset très estimé tant en France qu'à l'étranger est alors à l'apogée d'une brillante carrière officielle. Secrétaire de la chambre du Louvre, il a obtenu la survivance de la charge de son beau-père et participe directement aux divertissement de la Cour. Comme l'observe Prunières, il n'a pas le sens dramatique frémissant de Guédron et son art sans contraste est aussi peu théâtral que possible. Aussi préfère-t-il le ballet à entrées à trame plus lâche qui laisse libre cours à son inspiration mélodique et à sa remarquable sensibilité. Peu soucieux de prosodie,

---

(24) Cf. à ce propos. M. Garapon, *La permanence de la Farce dans les divertissements de Cour au* XVIIe siècle, in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, juin 1957, n° 9, p. 121.

(25) Cf. A. Verchaly. *Les Ballets de Cour d'après les recueils de musique vocale*, 1600-1643, in Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, op. cit., qui cite pour le ballet de 1625, six airs : soit 5 polyphoniques dans le recueil V, 1626 de Ballard et six avec luth dans le recueil XIII Ballard 1626, et pour le ballet de 1626 cite également les participations de François Richard : Airs à quatre voix en tablature de luth Ballard 1637 et d'Auget.

il s'attache surtout à la seule vertu musicale. Gombaud lui avoue : « Tes airs ont un charme puissant ». Ce charme triomphera d'ailleurs du temps, il touchera Luigi Rossi, Lulli et sera encore goûté à la fin du siècle tant à la Cour de France qu'en Angleterre et en Allemagne. La Laurencie découvre pourtant un certain humour dans le portrait des cinq fées, et un sens de l'exotisme dans la *Douairière de Billebahaut* (26).

Quant à la musique purement chorégraphique, les artistes de la Chambre du Roi auraient cru déchoir en s'en chargeant. Il faudra attendre Lully pour que le point de vue change. C'est donc en général un baladin qui règle les pas et prend aussi soin d'en composer l'accompagnement instrumental. Dès cette époque se pose la question de l'accord de la musique et de la chorégraphie, problème qui préoccupera Noverre et tous les grands chorégraphes Marius Petipa, Michel Fokine, Serge Lifar... Saint-Hubert demande : « Je voudrais que l'on ne fit point les Airs que le sujet ne fust parfaict et les entrées réglées, afin que l'on fist à propos et suivant les actions que les danseurs doivent faire et représenter, et le Musicien réussit bien mieux de cette sorte que de luy faire faire quantité d'airs que l'on a après bien de la peine à accomoder aux entrées et au sujet. » Souvent le baladin peu expert en harmonie se contente de chanter l'air que transcrit un plus docte musicien de la Chambre. Ici nous pouvons avoir affaire à trois artistes illustres. Joueur de mandore, Jacques de Belleville a pour rival le violoniste et maître à danser du Roy et de la Reyne Jacques Cordier dit Boccan, petit homme disgrâcié selon la légende et qui aurait eu pour élèves cinq reines. Enfin Louis Constantin qui a fait partie de la Chambre du Roi puis de la Bande de la ville de Paris vient de recevoir le 12 décembre 1624 le sceptre de Roi des violons.

Habituellement les partitions d'entrée se divisent en deux mouvements, le premier binaire scande la marche des danseurs, le second à deux, trois ou quatre temps accompagne leurs évolutions. Chacun est répété aussi longtemps qu'il est besoin. Toutefois pour remédier à la monotonie de ces reprises, le musicien orne le thème, le développe. Les variations parfois excessives embarrassent les danseurs et Michel de Pure doit préciser : « aussitôt après que l'entrée est commencée, la gloire du violon n'est plus qu'à jouer juste de mesure et de mouvement sans vouloir effectuer ny passage, ny diminution. » Avant tout le violoniste ne doit pas s'abandonner à sa virtuosité mais observer les pieds des danseurs; cela n'empêche d'ailleurs nullement l'allégresse puisque Mersenne observe en 1635 : « On expérimente que les airs des ballets et des violons excitent davantage à raison de leur gayté qui vient de la promptitude de leurs mouvements » (27). Souvent les musiciens font eux-mêmes leur entrée en dansant. D'autre part les danses pantomimes de caractère dénotent une tendance descriptive attachante. Mouvements vifs et graves se succèdent de façon comique. » C'est le son qui entre dans l'oreille qui fait l'harmonie des mouvements, dit Plutarque, comme le temps fait la mesure » (28).

---

(26) La Laurencie. *Les créateurs de l'Opéra français*. P, 1930, p. 10.

(27) Mersenne. *Harmonie universelle*. Des Chants, t. II, p. 172.

(28) Cité par Ménestrier, op. cit., p. 206.

Le caractère expressif de la musique correspond étroitement à celui des pas.

Malheureusement il est difficile de reconstituer aujourd'hui ceux-ci. D'emblée il faut se garder de confondre danse mondaine et danse théâtrale. Certes, les mêmes principes président au travail préparatoire et cela durant plus d'un siècle, par exemple : tenir la tête et les reins fermes, tourner les pointes des pieds en dehors (soit une première esquisse des positions en dehors codifiées par Beauchamps) utilisation des pas coupés, chassés, glissés. Mais les deux genres diffèrent fondamentalement. L'intéressant traité de François de Lauze, ainsi que *l'Orchésographie* de Thoinot Arbeau ne peuvent donner qu'indirectement une idée sommaire des pas utilisés par le chorégraphe. A l'instar des Italiens dont les maîtres Pompéo Diabono, professeur de Cesare Negri, et Virgilio Bravesco sont venus à la Cour de France, les Français goûtent fort la danse figurée ou danse pure. Réservée aux meilleurs interprètes, celle-ci est noble par excellence, plus délicate à mettre au point ; l'intérêt principal réside dans l'harmonie et l'ensemble parfait de l'exécution, la conception planimétrique met en valeur le dessin dont l'uniformité des costumes ne détourne pas l'attention. C'est une danse terre-à-terre qui comporte au moins cinq ou six figures. Elle trouve son apothéose dans le grand ballet final, mais s'insinue parfois dans le cours de l'ouvrage sous un prétexte ou sous un autre.

La tendance expressive est représentée par ces scènes pantomimes cadencées, moitié dansées et moitié jouées, telle celle des chasseurs de perroquets, ou bien celle des glisseurs, ou encore les sultanes se disputant le mouchoir du Grand Turc. Généralement une certaine latitude est laissée ici aux interprètes dont les évolutions ne sont pas symétriques mais plutôt improvisées selon un canevas assez sommaire. Les danses des lutins aériens, des Américains emplumés utilisent la danse haute, les bonds, caprioles et entrechats. Enfin la farce burlesque retrouve ses droits notamment dans les entrées de coupe-têtes, de vaillants combattants. Car on n'hésite pas à faire intervenir dans le ballet des acrobates et clowns qui exécutent, tels les capriolleurs de louage, des sauts périlleux, édifient des pyramides comme bertrands et laquais. Loménie de Brienne décrit en ces termes un gentilhomme basque, page du Maréchal de Grammont, qui le donne au Roi pour ses ballets : « Il faisait des sauts périlleux que les danseurs de corde et les plus légers baladins n'auraient pas osé entreprendre (...) Je l'ai vu dans un ballet du roi au Louvre monter sur cinq hommes, trois en bas et deux au-dessus, il était le sixième et se tenait au sommet, droit sur les épaules des deux autres » (29). La collection James de Rothschild conserve des dessins représentant semblables prouesses (30).

Généralement les danseurs sont armés d'attributs, masse d'arme, sagaie, éventails, dont au grand désespoir de Saint-Hubert et plus tard du Père Ménestrier ils se débarrassent rapidement pour danser. Sans doute les théoriciens négligent-ils un peu les nécessités chorégraphiques car ces accessoires devaient être fort encombrants. Mais l'idéal serait

(29) Loménie de Brienne, op. cit., t. I, p. 235.

(30) In Collection James de Rothschild. Bibliothèque Nationale.

que les danseurs respectent le caractère de leur rôle, que vêtus en femmes ils ne gambadent pas impudemment, qu'estropiés ils continuent à boîter. Malgré les efforts des maîtres à danser qui, en fait, ne devraient pas régler plus de trois entrées, il n'en est guère ainsi. La qualité de danseur des ballets du Roi, qui sous-entend une familiarité flatteuse avec le souverain, est déjà un titre fort envié et cette tendance ne fera que croître surchargeant, selon Michel de Pure, le théâtre de gens de qualité incapables, prétentieux et, par leur paresse, incorrigibles. Afin de dissimuler leurs défauts, les chorégraphes vont être contraints de multiplier à l'excès les entrées de caractère susceptibles de leur être confiées sans danger. L'équilibre entre la danse noble et expressive et les évolutions grotesques sera de plus en plus difficile à respecter.

Le danseur doit joindre à une robuste constitution, une grâce naturelle, de l'oreille, de l'adresse et de la légèreté et posséder l'intelligence des rôles qu'il tient. Faute d'en trouver assez de bons, on peut pourtant confier à certains les rôles de caractère qui leur conviennent. Ainsi le vieux duc de Nemours goutteux tient-il celui du Bailli de Grœnland. Pour leur part. MM. de Liancourt, Gaston d'Orléans, le comte de Soissons, le roi et son favori Barradas rivalisent avec les professionnels dont le plus illustre est sans doute Marais. Bon musicien, celui-ci est un excellent mime, doué d'une verve cocasse et d'un rare talent d'imitation décrit par Malherbe lui-même (31). Après avoir incarné notamment Armide en 1617, il tient les rôles de Guillemine la quinteuze, du médecin courant la quintaine, du Grand Turc et du Fanfan de Sotteville. Il danse encore en 1639 dans le ballet de *La Félicité*. Ces ballets-mascarades sont exclusivement interprétés par des hommes travestis le cas échéant. Leur caractère grotesque conviendrait peu aux dames de la Cour. Il est assez frappant pour le premier de constater que, malgré le proche départ d'Henriette-Marie de France pour l'Angleterre, aucune place ne lui ait été laissée (32). Aucune allusion directe n'est même exprimée dans les vers à son intention. Etant donné le nombre relativement peu élevé de danseurs, chacun doit assumer plusieurs rôles. Cela est d'autant plus facile que le masque est de rigueur.

Si l'on en juge par les dessins, les masques sont d'une extrême variété et parfaitement adaptés à leur objet, qu'ils soient entiers ou partiels, réalistes ou conventionnels, grâcieux ou cocasses. Il faudra attendre Vestris et Gardel pour que les danseurs osent s'en libérer.

Les habits souvent pittoresques sont dans l'ensemble très somptueux; les comptes du Roi parlent de satin, taffetas et soies diverses, toiles d'or et broderies précieuses. Il importe pourtant qu'ils s'accordent aux rôles, comme le réclame Saint-Hubert, tout en tenant compte de l'idéalisation théâtrale. Il suffit d'examiner, par exemple, ceux

---

(31) Malherbe. Lettre à Peiresc, 28 février 1613. *(Œuvres*, éd. Lalane, Paris, 1860, t. III, p. 295, et Tallemant des Réaux, op. cit. t. III, p. 15.

(32) Voir Jean Jacquot. *La Reine Henriette-Marie et l'influence française dans les spectacles à la cour de Charles Ier*, in Cahiers de l'Association Internationale d'Etudes Françaises, juin 1957, nº 9, p. 128, qui signale notamment la participation de la princesse au Grand Ballet de la Reine représentant le Soleil (1621) dans le rôle d'Aurore et aux *Fêtes de Junon la Nopcière* (mars 1623), dans le rôle d'Iris. C'est du reste dans cette dernière circonstance que la princesse attira pour la première fois l'attention du Prince de Galles, spectateur incognito, couronné en 1625.

des Américains ou des glisseurs pour comprendre avec quel goût et quelle justesse d'observation, ils ont été réalisés, échappant aux conventions qui les uniformiseront au siècle suivant tout en restant toujours irréalistes. Les animaux réels ou fantastiques sont évoqués avec une invention suggestive. Adapté à la chorégraphie, le vêtement dégage quand cela est nécessaire les membres. Parfois il lance une mode à laquelle restera fidèle Louis XIV, citons par exemple les damoisaux gelés, les lutins et les héros du grand ballet. Après avoir noté que l'effet de surprise est ici essentiel, les Français aimant particulièrement la nouveauté et les changements, Saint-Hubert précise : « Le plus nécessaire est de les bien faire dessiner d'autant que les tailleurs et les faiseurs de coiffures les font pareils à la figure que l'on leur donne. » Il est possible que Rabel ait joué dans leur élaboration un rôle car on observe entre eux une unité, une constance dans l'imagination qui dénotent un tempérament aussi original que plus tard en affirmeront Gissey et Bérain.

A l'exception de la petite baraque citée de part et d'autre, il n'est pas question ici de décor. Cependant près de dix ans auparavant, Thomas Francine a déployé ses talents de machiniste. On connaît l'art des changements de décor sur socle pivotant, par rideau baissé soudain, par éléments mobiles. De toute cette féerie de nuages, forêts, palais évanescents, nulle trace ne demeure. Le temps et l'argent manquaient sans doute. Car selon l'ouvrage d'Albert Mousset (33) Francine a bien collaboré au ballet de 1626 pour lequel il aurait édifié diverses machines : éléphant, chameau, perroquets, lamas, mulets. Un dessin de la collection James de Rothschild montre du reste le dispositif employé pour figurer le chameau qui porte le cacique (34). Félibien déclare que faute de les pouvoir transporter en temps utile à l'Hôtel de Ville, on en fit faire des répliques par le sculpteur Bourdin (35). C'est sans doute Francine qui avait aussi édifié l'année précédente les mules des coureurs de quintaine et la grande musicienne dont on peut rapprocher le dessin de la Collection James de Rotschild représentant une géante dont la robe est percée de trois portes par où sortent les danseurs (36). A cela semble s'être malheureusement bornée son activité. Si l'on en juge par les gravures du ballet de la *Délivrance de Renaud* attribuées également à Rabel, nul doute que celui-ci n'ait décrit ici le décor s'il y avait eu lieu. Mais comment se présentent en fait ces précieux dessins, base de cette étude ?

*
* *

Ils sont rassemblés dans un album oblong, relié en maroquin rouge et conservés au Cabinet des Dessins du Louvre. Cet album qui a appartenu à Mariette a été acquis en 1775 par Lempreur pour le Cabinet du Roi. Mariette a écrit lui-même en tête du recueil : « On ne peut trop priser ce bel ouvrage qui, fait avec le plus grand soin,

(33) Cf. A. Mousset. *Les Francine, créateurs des eaux de Versailles*, Paris, 1950.

(34) Collection James de Rothschild, f° 40.

(35) Félibien. *Histoire de la Ville de Paris*. T. II, p. L332.

(36) Coll. James de Rothschild, f° 40 verso.

fait connaître quelle était la forme des spectacles qui se donnèrent en France dans le commencement du dernier siècle. Il y régnait un grand air de magnificence, mais il faut avouer qu'une bassesse d'idées les déshonorait ; elle nous révolterait aujourd'hui (...) les mœurs ne sont certainement pas meilleures, mais il y a plus de politesse » (37).

Classée sans discernement, cette suite comprend auprès des dessins des deux ballets étudiés ici ceux du ballet du *Château de Bissestre* dansé en mars 1632. Exécutés sur papier, à la plume et au lavis d'encre de chine, ils sont rehaussés avec beaucoup de délicatesse d'aquarelle, d'or et d'argent. L'exécution minutieuse et ferme révèle une main habile, un sens de l'observation, une invention libre mais toujours précise; la finesse des rehauts rend infiniment plausible l'attribution. De plus une pièce des Archives Nationales citée par Jal (38) mentionne que la Cour a attribué à Rabel en 1625 la somme de sept, vingt, dix livres (c'est-à-dire cent-cinquante livres) pour son paiement et remboursement des portraits et dessins qu'il a fait pour le dit Ballet. » Des répliques fidèles mais beaucoup plus frustes de ces dessins provenant de la Collection Fevret de Fontette sont conservées au Cabinet des Estampes. Elles sont vraisemblablement d'une autre main, et peut-être destinées à un amateur ou plus simplement aux costumiers tandis que les originaux sont traités avec un soin qui laisse supposer le prix qu'on leur accordait. Il ne s'agit pas d'esquisse ou de maquette mais plutôt de ce que l'on pourrait appeler les principaux tableaux de la représentation. Le fait que Rabel ait évoqué à la suite de Jacqueline l'Entendue trois fantasques et non quatre, comme il était précisé dans le livret, tenant donc compte de l'absence de M. de Montmorency (39), permet de supposer que les dessins furent exécutés pendant ou peut-être après le spectacle.

Qui était Daniel Rabel ? Fils et élève de Jean Rabel, peintre de portrait d'origine picarde installé sur le pont Notre-Dame, il est né vers 1578 si l'on en croit la suscription d'un dessin qui lui est attribué. Peintre, dessinateur, miniaturiste, ingénieur et graveur au burin, il est généralement rattaché à l'école de Fontainebleau dont il est l'un des derniers représentants. D'après Bénézit, sa réputation était telle qu'on l'envoya vers 1616 en Espagne pour y peindre le portrait d'Anne d'Autriche avant son mariage avec Louis XIII (40); dans une de ses gravures il s'est représenté à genoux sur un coussin, dessinant la jeune princesse assise au milieu de ses trois dames d'honneur. Mlle Jeanne Duportal met toutefois en doute ce voyage sans s'expliquer clairement (41). Dans le registre paroissial de Saint-Sulpice, on trouve mention le 3 janvier 1637 du décès dans un immeuble sis sur les Fossés de Nesle d'un Rabel « ingénieur du Roy » qui est identifié comme Daniel Rabel « ingénieur ordinaire pour le Roy en ses provinces

(37) Publié également dans l'*Abecedario*, t. IV, pp. 230-232.

(38) Archives Nationales KK 200 fol. 22.

(39) H. Prunières cite, op. cit., p. 179, une anecdote de Tallemant des Réaux, op. cit., t. VIII, p. 116, montrant M. de Montmorency obligé d'emprunter au financier Puget pour pouvoir figurer dans le ballet du Roi.

(40) Cf. Benezit. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Paris, nouvelle éd. 1954, t. VIII.

(41) Jeanne Duportal. *Etude sur les livres à figures éditées en France* de 1601 à 1660. Paris, 1914, p. 147.

du Sud et de Champagne » selon les pièces conservées aux Archives Nationales et précédemment citées (42). Il existe actuellement peu de renseignements sur sa vie. Gravé par Vouillemont, son portrait le représente comme un homme corpulent, aux traits un peu lourds, encadrés d'une masse de cheveux bruns. La bouche ne manque pas d'esprit et les yeux scrutateurs dénotent un sens de l'observation qu'atteste par ailleurs son œuvre.

Celle-ci se situe principalement sur deux plans; gravure et miniature. En fait il paraît avoir plutôt dessiné que gravé lui-même, on a rapproché son nom de celui du graveur italien Tempeste. Jean de Schelandre notamment le célèbre en ces termes :

Ingénieux Rabel, de qui la docte main
Ne le céda jamais au Tempeste Romain (43).

Avec une grâce délicate et déjà un peu démodée, il trace de petites scènes de genre pastoral, au détail minutieusement noté. Mariette lui reproche de manquer de feu et d'âme. On ne peut lui refuser dans les illustrations qu'il a conçues pour les *Métamorphoses* d'Ovide, *L'Astrée* d'Honoré d'Urfé, *Les Amours de Théâgène et Chariclée*, un talent de paysagiste et une finesse élégante. De plus il fait preuve dans celles de relations de voyages de des Hayes de Courmin et de Feynes d'un sens attachant de l'orientalisme (44).

D'autre part il fait profession de montrer le dessin à la jeune noblesse (45). Homme à la mode, il est en particulier maître à peindre des trois fils du duc de Nevers. Les amateurs prisent fort son talent de miniaturiste. Peiresc raconte dans une lettre qu'il l'a employé pour copier les enluminures d'un manuscrit (46). Un portrait de Louis XIII signé par lui a été vendu 580 fr à la Vente Guyot de Villeneuvelle le 28 mai 1900 (47). En 1624 on lui commandait une suite de cent miniatures sur vélin de fleurs et d'insectes. La facture de cet album montre un goût et une précision très remarquable. Après avoir appartenu au duc de La Vallière, il fut acquis en 1784 par Hugues-Adrien Joly pour le Cabinet du Roi. Scudéry admire en ces termes les oiseaux peints par Rabel :

Ces oiseaux que je voy paroistre
O Rabel, te vont signaler !
Mais que l'on ferme la fenestre
Car je crois qu'ils s'en vont voller (48).

Sans doute fut-il le maître de Nicolas Robert et d'Henry Le Roy. Mais comme l'observe Marolles qui le cite également comme ordonnateur de jardins « fécond en toutes sortes d'inventions » :

Il estoit inventif surtout pour les ballets
Ses dessins furent vus dans le Royal Palais (49).

---

(42) Cf. note 38.

(43) Cité par Mariette, *Abecedario*, t. IV.

(44) Duportal, op. cit. pp. 258, 265, et J. Renouvier. *Des types et manières des maîtres graveurs*. Montpellier, 1853 XXXVIII, 2.

(45) Cf. Marolles, op. cit., t. III, p. 64.

(46) Documents inédits. Lettres de Peiresc, 1898, t. VII, p. 812 et t. II, p. 339.

(47) Benezit, op. cit.

(48) G. de Scudéry. *Le Cabinet de M. de Scudéry*. 1646, Paris in-4°, p. 195.

(49) Marolles. Paris. Articles Peintres, p. 10, cité par Mariette, op. cit.

Artiste plus aimable que profond, Rabel ne peut qu'être séduit par le ballet qui, selon Michel de Pure : « n'est tenu que de plaire aux yeux, de leur fournir des objets agréables et dont l'apparence et les dehors impriment dans l'esprit de fortes et belles images. » Il dépend du peintre d'évoquer plus durablement celles-ci. Déjà on lui attribue les figures du ballet de la *Délivrance de Renaud* (1617). On ne sait si sa collaboration aux ballets du roi s'est bornée à ces quatre ballets déjà évoqués. Vers la fin de sa vie, Mlle Duportal présume qu'il fut attaché à Gaston d'Orléans pour lequel, selon Thiene et Beckert, il aurait exécuté en 1631 six dessins de plantes et un portrait du duc. Or ce prince avait un penchant très développé pour les ballets-mascarades. La justesse suggestive de l'observation fait de ces aquarelles exécutées de façon très vivante, des documents inestimables sur un art dont sans elles, nous aurions une idée toute relative.

Peut-être est-ce à l'instigation de cette suite que le commensal du duc de Nemours, Philippe d'Aglié eut l'idée de faire dessiner à Turin les principales entrées de ballets qu'il ordonnait pour la duchesse Christine. De toute façon nombre de ballets ont plus tard fait en France l'objet de semblables démarches, tels ceux des *Festes de Bacchus*, de *la Nuit* conçus du reste par un disciple de M. de Nemours, M. Clément.

Sous leur déguisement fantasque tour à tour somptueux et ridicule, ces danseurs entrainent avec une désinvolture parfaite l'imagination séduite dans un domaine chimérique.

MARIE-FRANÇOISE CHRISTOUT.

TROIS TOURNÉES DE SARAH BERNHARDT EN RUSSIE [1]

Il y avait, dans la bibliothèque de Sarah Bernhardt, deux armoires hermétiquement fermées. Quand on lui demandait ce qu'elles recélaient, l'artiste répondait : « Tous les mensonges qu'on a écrits sur moi... »

Flaubert la mentionnait dans une lettre à Georges Sand, en 1872 : « J'ai vu Ruy Blas pitoyablement joué sauf par Sarah ». et Tchaïkovsky, qui fréquentait assidûment les théâtres parisiens, déclarait : « Je suis absolument certain que *Sarah* est une femme de génie (1888).

Au temps de ses séjours en Russie, on lui consacra un grand livre en trois parties. Dans la première, il était question des premières impressions des critiques et des spectateurs russes lors de ses représensations à Odessa, Kiev, Moscou et Pétersbourg, en 1881 ; la seconde partie complétait ces impressions par celles de 1892; enfin, la troisième décrivait la dernière rencontre, il y a 50 ans, à Pétersbourg, Moscou et Kiev.

Ouvrons le premier chapitre de ces comptes rendus, il est d'Antocha Tchékhonté (ainsi signait à l'époque le jeune journaliste Anton Tchékov). Non seulement il se trouvait à Moscou, à la gare de Koursk, à l'arrivée de Sarah, non seulement il suivit ses représentations au Théâtre Bolchoï, mais plus d'une fois il parla d'elle dans « Le Spectateur », revue humoristique moscovite. Voici le début et la fin du premier grand feuilleton qu'il lui consacra :

« Sarah Bernhardt,

« Celle qui a visité les deux pôles, dont la traîne a sillonné en long et en large les cinq continents, qui a traversé les océans, qui plus d'une fois s'est élevée jusqu'aux cieux, Sarah Bernhardt, mille fois

(1) Communication présentée par Nicolas Solnzev à la soirée en l'honneur de Sarah Bernhardt, organisée le 22 novembre 1959 à la Maison de l'Artiste de la Société Théâtrale Panrusse à Moscou, à l'occasion du cinquantenaire de la dernière tournée de Sarah en Russie et du 115e anniversaire de sa naissance.

connue, a daigné venir dans notre ville aux blanches pierres (1).

« Mercredi, vers 6 h 1/2 du soir, deux locomotives entrèrent majestueusement en gare de Koursk et nous pûmes voir la vedette mondiale et légendaire. Nous pûmes la voir... Mais à quel prix : on nous a bousculé, on nous a écrasé les pieds, nous avons mal aux yeux pour les avoir écartés avec les doigts, afin de mieux distinguer dans la pénombre du quai cette enfant de Paris venue à point pour troubler notre hideuse stagnation.

« Et Moscou s'est cabrée...

Il y a deux jours, Moscou ne connaissait que quatre éléments, aujourd'hui elle ne cesse de parler du cinquième. Elle connaissait sept merveilles, maintenant, elle ne cesse de priser la huitième. Ceux qui ont eu la chance de se procurer le plus petit bout de billet, meurent d'impatience en attendant le soir. Oubliés le temps stupide, les mauvaises chaussées, la vie chère, les belles-mères et les dettes. La dernière canaille de cocher palabre du haut de son siège à propos de la visiteuse. Quant aux journaleux, ils n'ont plus le temps de manger ni de boire, ils ne font que courir et s'agiter. Bref, l'artiste est devenue notre *idée fixe*. Nos têtes sont secouées par une sorte de folie primaire...

« ... Nous informerons le public des exploits de Sarah à Moscou, et nous l'informerons sans parti pris... Nous serons aimable avec l'invitée, mais nous réserverons à l'artiste notre plus sévère discernement. »

Antona Tch. (2) »

L'un des critiques les plus « sévères » de Sarah Bernhardt, lors de cette première tournée, fut S. Vassiliev, fidèle chevalier du Maly, le plus ancien théâtre de Moscou. Après l'avoir vue dans son répertoire : *La Dame aux Camélias, Frou-Frou, Adrienne Lecouvreur* et *Le Sphynx*, il écrivait :

« Vous êtes venus au théâtre... Chacun est venu isolément, dans son état particulier... Le jeu de Sarah Bernhardt a-t-il fondu en une seule unité ces spectateurs isolés ?... Non. Avez-vous été entraîné ? Non... Et savez-vous pourquoi ? Parce que Sarah Bernhardt vous a présenté une sorte de bas-relief, tangible, presque ciselé. Ce sont de charmantes statuettes qu'on aimerait placer sur la cheminée. Mais ce sont des statuettes, et non des statues, non des sculptures calmes, hautaines et majestueuses, d'une beauté pure... Il faut du talent pour faire d'élégantes statuettes signées d'un nom de maître. Sarah Bernhardt a beaucoup de talent. Mais on peut compter sur les doigts les éléments constitutifs de ce talent... Que de soins minutieux Sarah Bernhardt a apportés pour dissimuler les défauts de son extérieur ou au contraire, pour tirer de cet extérieur des effets poétiques ! Elle a su adapter la coupe de ses vêtements, les gants longs, les cols montants, les nuances et les tissus de ses robes. Avec quel raffinement elle a étudié ses poses, ses mouvements, ses gestes, sa démarche. C'est beau. On ne peut que la louer, et il faut apprendre à en faire autant.

---

(2) « Le Spectateur » (*Zritel*), nos 21 et 22, pp. 11-14.

« Sarah Bernhardt a une excellente voix... Il faut apprendre son art de la dominer... Mais cette voix ne vient pas de l'âme et elle ne pénètre pas dans l'âme... » (3).

« Allons ensemble au théâtre, mon lecteur, s'écrie Antocha Tchékhonté dans un autre grand article, allons-y... et nous verrons... à commencer par la fosse d'orchestre et à finir par la galerie, tant de têtes, de bras, de mains se cramponner, se maintenir, bouger, qu'on se demande : « Mon Dieu ! La Russie est-elle donc si peuplée ?... Parmi les habitués, les amateurs et les connaisseurs de théâtre, vous verrez un tas de gens qui jamais n'y mettent les pieds... Voici, dans une baignoire, une vieillarde paralysée, accompagnée de son époux, un prince sourd et rhumatisant, qui pour la dernière fois a été au théâtre en 1848. Personne ne manque... Le sel de la terre s'est casé dans la fosse d'orchestre, à la place des contrebasses, du tambour et des flûtes.

» ... Nous avons trouvé un public gâté par le jeu des feu Sadovski, Jivokini, Choumski, un public qui voit souvent Samarine et Fédotova. Un public extrêmement exigent qu'il est très difficile de satisfaire.

» Or, nous sommes très éloignés d'admirer le talent de Sarah Bernhardt. C'est une dame fort intelligente, qui sait ce qui produit de l'effet, qui a un goût grandiose, qui connaît le cœur humain et tout et tout ; elle rend très exactement les tours de passe-passe qui, par la volonté du destin, se produisent parfois dans l'âme. Elle transforme ses héroïnes en des femmes aussi extraordinaires qu'elle-même. Son but est de frapper, d'étonner, d'aveugler... » (4).

Arrêtons-nous et citons quelques lettres et télégrammes humoristiques qu'Antocha Tchékhonté écrivit en ces jours pour sa revue :

« *Télégramme :* Bois toute semaine santé Sarah. Merveilleux. Meurt debout. Sommes de loin dépassés par Parisiens. Dans le fauteuil d'orchestre on se sent au paradis. Salut à Manka. »

Petrov.

« De Nadia à Katia X... : Chère Katia. J'ai été hier au théâtre et y ai vu Sarah Bernhardt. Ah ! Katetchka, que de diamants elle a. Toute la nuit j'ai pleuré en pensant que jamais je n'en n'aurai autant. Quant à sa robe, je te le dirai verbalement... Que je voudrais être Sarah Bernhardt. On buvait sur la scène du vrai champagne. C'est drôle, Katia, je parle si bien le français, pourtant je n'ai rien compris, les acteurs parlaient tout autrement... *Ta N.* »

« Le docteur en médecine Klopzon au docteur en médecine Ferfluchterschwein : Camarade ! Hier, j'ai vu S. B. poitrine plate de paralytique, systèmes osseux et musculaire insuffisamment développés. Le cou est si long et si maigre qu'on aperçoit non seulement les *venae jugulares*, mais aussi *l'arteria carotides*. Les *musculi sterno-cleido-mastoidei* sont à peine perceptibles. Assis au second rang des fauteuils, j'entendais les râles dans ses bronches. Pas de toux. Sur la scène, on l'enveloppait de châles, d'où j'ai déduit qu'elle avait la fièvre. Je

(3) « Le Bulletin de Moscou », 1881, 3 décembre. Chronique théâtrale par S. Vassiliev.

(4) « Le Spectateur ». 1881, nº 23-24, pp. 11-13.

constate une *anaemia* et une *atrophia musculorum*. Admirable. Ses volitions stimulent ses glandes lacrimales. Lorsque, selon les lois du théâtre, il lui fallait pleurer, ses larmes coulaient et le nez présentait une hypérémie ».

« Au rédacteur en chef d'une revue, sa femme : Si tu ne m'envoies pas aujourd'hui un billet pour Sarah Bernhardt, tu feras mieux de ne pas rentrer à la maison... ».

« J'ai bien fait de vendre mon billet et de renoncer au théâtre. Il paraît que Sarah Bernhardt joue en français. De toute façon, je n'aurais rien compris. »

Commandant Kovalev. (5)

**
*

1892...

Cette fois l'attention de la Russie théâtrale fut attirée par trois rôles du vaste répertoire de Sarah Bernhardt : *Phèdre*, de Racine, *la Pucelle d'Orléans*, de Barbier, et *Cléopâtre*, de Sardou..

Cette dernière pièce avait été écrite pour l'artiste sur le thème d'*Antoine et Cléopâtre*, de Shakespeare. Les Russes y réagirent de la même manière qu'ils avaient réagi à l'adaptation de *la Mégère Apprivoisée* à l'usage de Coquelin : ils condamnaient les nouvelles versions de ces œuvres, ce qui les empêchait parfois de reconnaître les mérites de leurs interprètes.

Sarah Bernhardt avait modelé de main de maître la figure de la reine d'Egypte, mais en la modernisant ; aussi lui reprochait-on de ne pas incarner « l'aspic du Nil ». Quelques scènes seulement — par exemple, avec le messager — frappèrent par leur technique et leur élégance.

L'artiste joua *Phèdre* une seule fois dans chacune des capitales, et Pétersbourg aussi bien que Moscou admira la perfection de ce spectacle.

Pour présenter aux spectateurs russes des années 90 ce rôle classique, il fallait à Sarah Bernhardt peut-être encore plus d'audace et de vaillance qu'il n'en avait fallu à Rachel, lors de sa tournée russe dans les années 50. (6). Sarah Bernhardt conférait à sa Phèdre une portée généralement humaine. Son interprétation relevait de la vérité du sentiment, si chère au public russe ; dans sa bouche, les strophes de Racine rendaient presque un son de conversation. Dans certains passages, l'artiste rendait la passion de son héroïne avec une puissance dramatique frappante, sans toutefois se départir, même aux instants de frénésie, de son tact esthétique.

La troisième héroïne présentée par Sarah Bernhardt était Jeanne d'Arc, dans la chronique historique de Barbier que Gounod avait rehaussée d'une partition musicale, écrite spécialement pour cette œuvre. Les comptes rendus russes signalaient les mérites de cette

(5) Ib.
(6) Cf. R. H.T. 1958, nº 4.

musique et l'habileté avec laquelle elle était introduite dans le spectacle. Tantôt elle accompagnait les scènes, tantôt elle servait de finale à l'acte, mais surtout elle soulignait les instants pathétiques, comme par exemple la scène du bûcher.

Sarah Bernhardt sut recréer Jeanne dans toute sa grandeur historique. De l'avis des spectateurs, ce fut son personnage le plus vivant, le plus original et le plus animé de puissance dramatique. Elle étonnait par la vérité du sentiment. C'est avec un art consommé qu'elle récitait ses discours patriotiques. A la dernière phrase de l'héroïne : « La France renaîtra dans le dernier Français ! » la salle éclatait en une tempête d'applaudissements. Les personnes attentives à l'évolution de la « foi » scénique de l'artiste, affirmaient qu'au cours de cette seconde tournée, du moins dans les rôles de Phèdre et de Jeanne, elle montra son cœur avec plus de générosité.

**
*

Seize ans passèrent, et voici qu'à la fin de 1908, Sarah Bernhardt revint en Russie.

La société russe venait de célébrer l'anniversaire de la première glorieuse décennie du Théâtre d'Art de Moscou ; la grande tragédienne du Théâtre Maly, Marie Nikoaevna Ermolova, avait interprété son premier rôle de femme d'un certain âge. A Pétersbourg, au théâtre de la rue Ofitserskaïa, Véra Fédorovna Kommissarjevskaïa se démenait en quête d'un répertoire et de procédés scéniques nouveaux. Sarah Bernhardt, elle, affichait (à 64 ans !) l'éternelle *Dame aux Camélias,* deux nouvelles pièces de Sardou écrites à son intention : *La Sorcière* et *La Tosca ; le Passé,* de Porto-Riche ; *Sapho,* d'après Daudet ; sa propre *Adrienne Lecouvreur,* enfin, trois rôles masculins : l'Aiglon, Jacasse dans *les Bouffons* de Zamacoïs, et Hamlet, ce dernier donné pour son spectacle à bénéfice (un acte suivi de *Phèdre).*

Lorsque, après *Adrienne Lecouvreur,* les journalistes vinrent interviewer Marie Gavrilovna Savina, la célèbre actrice pétersbourgeoise, elle leur répondit : « Vous voulez savoir mon opinion sur Sarah Bernhardt ? Elle est phénoménale : elle a su vaincre le temps et conserver son charme féminin. » (7)

On était frappé de voir à quel point, en ce troisième séjour de de l'artiste en Russie, ses opinions, sur l'art de l'acteur s'étaient rapprochées de celles de la critique et du public russes.

Une fois de plus elle avait amené son étonnante garde robe — la presse signalait 45 malles. Mais son jeu avait changé : cette fois elle ouvrit son cœur encore plus largement, au moins aux spectateurs russes.

Elle avait su si bien « transposer » ses rôles en accord avec son âge qu'on était tenté de la comparer à quelque chanteur ou musicien qui se borne à indiquer les notes à prendre. Sa voix d'or qu'avait admirée Tourguéniev (sans apprécier son jeu) n'était plus, et souvent elle usait de demi-tons. Ses jeux de scène étaient rares (les rhumatismes l'empêchaient de se mouvoir librement), et pourtant ils évoquaient un mouvement musical. Elle ne jouait plus les pièces en

(7) « Le Théâtre », 1908, n° 357, p. 8.

entier, mais en interprétait quelques passages, avec une maîtrise souveraine. Ce n'étaient plus les toiles somptueuses de jadis mais de légères aquarelles.

« Quant elle jouait, on avait l'impression qu'elle évoquait ses souvenirs et les racontait doucement... Effleurant, l'une après l'autre des touches invisibles, elle semblait écouter une mélodie qu'elle voulait faire entendre aux autres... C'était un art des plus fins, un art porté à la perfection : celui des allusions... », écrivait-on à l'époque. (8)

Plus de cambrures ni de courbes sinueuses de ce corps splendide, plus de récitation aux rythmes imprévus et frappants. On comprenait qu'à la question : quel rôle russe eût-elle aimé créer ? Elle répondit : Anna Karénine. Cependant elle se proposait de monter à Paris une pièce du temps d'Ivan le Terrible et passait ses loisirs à courir les antiquaires à la recherche d'objets russes.

A son arrivée à Pétersbourg, elle déclarait : « Je vois la Russie comme un beau pays nordique, avec ses troïkas que j'adore, son froid vivifiant et sa neige étincelante. Mais on oublie les rigueurs de votre climat au contact de votre enthousiasme et de votre hospitalité. Je m'ennuyais de Moscou aux pierres blanches qui m'avait si chaleureusement reçue jadis et qui, je l'espère, ne m'a pas oubliée. »

« J'aime la littérature russe. Parmi vos jeunes écrivains, je connais bien Maxime Gorki et sa femme. Parmi vos artistes, Chaliapine, dont j'admire les dons multiples... »

« ... Me voilà enfin de nouveau en Russie, disait-elle aux journalistes moscovites. La vraie Russie, c'est Moscou, Pétersbourg est une cité britannique !... » Elle se proposait de visiter dès le lendemain le Kremlin qu'elle connaissait et aimait. (8)

A Moscou, le Théâtre d'Art montra à Sarah Bernhardt son nouveau spectacle : *L'Oiseau Bleu*, de Maeterlinck, mis en scène par Stanilavski à qui la magicienne de la scène exprima son enchantement. Elle conseillait vivement à Némirovitch-Dantchenko de montrer ce spectacle à Paris. (9)

Pendant les entr'actes, personne dans la salle ne quittait sa place. Tous les spectateurs avaient les yeux fixés sur la loge directoriale où était installée Sarah Bernhardt et où venaient la voir les chefs du Théâtre d'Art. Les vieux amateurs de théâtre se laissaient aller à leurs souvenirs...

Cinquante-cinq ans auparavant, Rachel jouait au Théâtre Maly de Moscou. A la fin de la dernière représentation, elle vint devant la rampe prendre congé du public, au bras de Michel Séménovitch Chtchepkine, « patriarche des acteurs russes...»

En remontant au fil des années, on retrouvait George qui, après avoir quitté la Comédie-Française en 1808, joua plus de quatre ans en Russie.

George et Rachel commençaient toujours leurs représentations en Russie par *Phèdre*. En l'interprétant lors de sa dernière tournée russe, Sarah Bernhardt parachevait, semble-t-il l'œuvre de ses prédécesseurs.

NIKOLAI SOLNZEV.
Traduction Nina GOURFINKEL

(8) *Ib.*, 14 (27), déc. 1908.

(9) Ce spectacle est toujours vivant : depuis sa création il a connu plus de 1.500 représentations.

COMÉDIENS A MARSEILLE SOUS LOUIS XIV

Au milieu du XVIIe siècle, le Consulat de Marseille parvenait à l'apogée de son prestige et de son autorité. Il avait réussi à créer l'indépendance politique de la cité qui conservait la tradition d'une république autonome au moyen-âge (1). Les consuls défendaient âprement certain statut octroyé par les comtes de Provence; aussi trouve-t-on fréquemment cette formule dans les registres des délibérations: « *de tout temps les sieurs consuls ont esté gouverneurs, protecteurs et deffanseurs des franchises privilèges et libertés de ceste dicte ville...* ».

A cet effet et en ladite qualité, les consuls « *ont touiours laissé et baillé liberté de tout temps a tous commediens de jouer comme chose deppandante de la police laquelle leur est attribuée de toute ancieneté par leurs statuts privilèges et conventions...* » (2).

Car les troupes viennent souvent à Marseille. Elles sont bien accueillies, presque toujours rétribuées par la municipalité. On ne leur fait pas de grosses difficultés comme dans la capitale languedocienne; le parlement d'Aix et le clergé ferment les yeux. Aussi de quelque côté qu'ils arrivent, de la campagne aixoise ou des côtes toulonnaises, les comédiens voient apparaître avec satisfaction la haute tour de Sauveterre qui sert de clocher à la belle église gothique des Accoules. Celle-ci, à deux pas des flots méditerranéens qui battent constamment le port, abrite la paroisse où le jeu de paume des Accoules ouvre sa façade principale sur la Montée des Accoules (3).

La Fronde faisant son œuvre, l'année 1652 vit bien des vicissitudes en Provence. *Sabreurs* et *royaux* se disputaient les places fortes quand le nouveau gouverneur, Louis de Vendôme, duc de Mercœur arriva à Marseille. Quelques jours après, il donnait l'ordre au comte de Carcès d'assiéger Tarascon en possession des partisans des Princes (4),

---

(1) Cf. A. Crémieux, *Marseille et la royauté pendant la minorité de Louis XIV (1643-1660)*, Hachette, 1917, 2 vol., t. I, p. 5 et suiv.

(2) Arch. de Marseille, BB 64, f° 59.

(3) A. Fabre, *Les rues de Marseille*. Marseille, 1868, 5 vol., t. II, pp. 6 et 15 et t. III, pp. 333-334.

(4) A. Crémieux, *Marseille et la royauté...*, op. cit., t. I, pp. 413-414.

ce qui n'empêcha pas les comédiens de Gaston, duc d'Orléans de jouer à Marseille et la municipalité de leur délivrer la somme de cent livres (5). Deux ans plus tard, le 6 février 1654, le comédien et charlatan du Cormier se présentait devant maître Roquemaure, notaire royal à Marseille pour faire une donation de 300 livres à l'hôpital de Caux (6). Le 22 janvier 1657, grande cérémonie aux Accoules!

Le chef des comédiens de la Grande Mademoiselle baptise un fils et il a choisi pour parrain les consuls de Marseille qui envoient le capitaine du corps de ville pour les représenter.

« *Le sieur Marseille Dorimon Drouin fils de Nicolas et de Marie du Mon a esté baptizé natif de Paris. le parain a esté Monsieur Balthazard de Vias, capitaine du corps de ville* (7) *au nom de Messieurs les Consulz. La marraine dem*[lle] *de Fabri fille de Mons*[r] *le Consul Fabri.* » (8)

La somme déboursée à cette occasion fut détaillée par le trésorier de la ville dans un *Compte de la despanse qui s'est faite au baptesme que mess*[rs] *les Consuls ont fait d'un Enfant de lun des Comédiens, sçavoir*

A[r] M de Fabry le curé qui a baptisé lenfant	3	1	
A lautre pbe [prêtre] qui a assisté	»		10.6
Aux enfans de lesglise	»		10
Aux Garçons qui ont tenu les torches	»		2
A lorganiste qui a joué des orgues	1	1	10
Aux sergens	3	1	
Aux valetz de M[rs] les Consuls	3	1	
pour les flambeaux	1	1	10
donné aux pauvres	«		8
A la femme qui a porté lenfant	1	1	10
pour eau musquée pour remplir une aiguiere	6	1	
Randu a Monsr de Vias quy avoit fourny le bouquet	3	1	
Randu aussi a Mr de Vias quil avoit donné a la femme quy avoit donné le premier lait a lenfant	2	1	2
A la musique de St Victor donné	12	1	
Donné a la bande des violons	22	1	
	L 60	» 2	» 6 » (9).

Soit une somme de soixante livres deux sols six deniers sur acquit et mandat du 1[r] *février* 1657 (10).

---

(5) Arch. de Marseille, CC 295, f° 66 et CC 685, pièce 544; A. Fabre, *Les rues de Marseille*, t. III, pp. 287-288.

(6) *Le Moliériste*, 1885, t. VII, pp. 53-54. Caux est une localité de l'Hérault, à 8 km de Pézenas. Quant au notaire Roquemaure, ses minutes concernant les années 1655-1675 sont déposées aux Archives départementales des Bouches-du Rhône, 352 E, mais l'année 1654 est inexistante.

(7) Balthazard de Vias, marié en 1658 avec Gabrielle de Beaumont, est le neveu de l'autre et célèbre Balthazard de Vias, poète provençal, consul de France à Alger, né et mort à Marseille (1587-1667). Cf. *L'Etat de la Provence dans sa noblesse*, Paris, 1693, t. III, pp. 229-230 et Papon, *Histoire générale de Provence*, Paris, 1786, t. IV, p. 771.

(8) Archives départementales des Bouches-du-Rhône, Etat-civil n° 618, registre des baptêmes de la paroisse des Accoules, 1657.

(9) et (10) Arch. de Marseille, CC 699, pièce 339 et CC 300, f° 50.

La troupe de Dorimond revint à Marseille au début de 1638 et ce fut Hugues de Lan qui fit baptiser une fille aux Accoules :

« *Du 20me febvrier 1658*

Marie Dulan fille de s^r Hugues Dulan et de damois^lle Margueritte Prunier a esté baptizée lan et jour que dessus le parrin noble Jean-Baptiste de Felis s^r de la Reignarde la marraine dame Marie de Fonteves fais par moy soubgne Desapris » (11).

Le 31 mars, la municipalité délivre 110 livres à la troupe « *en consideraôn de ce que Messieurs les Consuls et leur suite sont exempts de rien payer lorsqu'ils vont a la commedie.* » *(12)*

1660 fut une année d'épreuves pour Marseille qui par un règlement du 5 mars vit fondre privilèges, franchises et Consulat! (13).

Pendant quelques années, la municipalité resta muette sur le passage des troupes et il faut attendre 1663 pour qu'il en soit question dans les comptes de la ville. Il s'agit de « *la trouppe des Comédiens de Son Altesse de Condé* » à qui le trésorier baille « *septante cinq livres... et vingt cinq livres au M^r du jeu de paume pour le louage des sieges qu'il nous a fournis...* », ceci le 22 février 1663 (14).

A la fin de 1663, le bureau de l'Hôpital de la Charité commet deux députés « *pour parler à MM. les eschevins de procurer quelque pièce de la comédie a ceste maison* » (15). C'est l'usage, il faut que les troupes représentent au moins une fois pendant leur séjour au bénéfice des pauvres.

En cette même fin de 1663, nous pouvons lire l'acte suivant dans le registre des baptêmes des Accoules :

Du 8 Xbre 1663.

Louis Charles Mignot fils de Jacques et de Izabeau Lucie de Guerin a este baptisé le parrin Mre Charles Guerin la marraine d^lle Françoise de Trichy par moy Desapris (16).

Le 16 janvier 1664, le trésorier de la ville consigne :

« *A s^r Luc Barcilon m^r du jeu de Paulme des Acoulles vingt cinq livres pour le louage des chaizes qu'il avoit mises tant pour Messieurs les Eschevins que les autres officiers de la ville pendant que les comédiens de M^r le Prince dorange ont joué dans led jeu de Paulme, par mandat du 16e janvier...* » (17).

---

(11) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, Etat-civil n° 619. Le parrain, Jean-Baptiste Félix, seigneur de la Reinarde et du Mui, est marié depuis 1654 avec Françoise de Valbelle, la sœur unique de Cosme, grand sénéchal de Marseille. Cf. *L'Etat de la Provence dans sa noblesse*, op. cit., t. II, pp. 65-66 et Godefroy de Montgrand, *Armorial de la ville de Marseille*, Marseille, 1864, p. 118.

(12) Arch. de Marseille, CC 703, pièce 411.

(13) A. Crémieux, *Marseille et la royauté...*, op. cit., t. II et Raoul Busquet, *Histoire de Marseille*, Paris, 1945, pp. 270-271.

(14) Arch. de Marseille, CC 719, pièce n° 358; A. Fabre, *Les rues de Marseille*, op. cit., t. III, p. 288.

(15) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, VII E 4, f° 15 v°.

(16) Ibid., Etat-civil n° 624, registre des baptêmes des Accoules, f° 79 v°. Il s'agit des comédiens Jacques Mignot dit Mondorge, de Charles Guerin, fils d'autre Charles dit l'Espérance et de Françoise d'Estriché (de Trichy).

(17) Arch. de Marseille, CC 306, f° 60. Est-ce la troupe du Grand Condé qui prenait de temps en temps le titre de troupe du Prince d'Orange en souvenir de son séjour prolongé en Hollande avant 1160 ?

Quatre mois après, les échevins font délivrer soixante livres « *à la troupe des comédiens de Monsieur le duc de Villeroy quy ont joué en ceste ville...* » (18)

Le 7 novembre 1666, le bureau de l'Hôpital de la Charité déclare « *qu'il est expediant de deputer a M^rs les echevins pour obtenir que les Comediens accordent a cet hospital une comedie suivant la coustume de touiours garder...* ». Effectivement, les députés se rendent auprès des échevins « *pour obtenir des commediens de jouer une piece dont les emoluments soient revenants bons a cet hospital ce que M^rs les echevins ont accordé estant a presant au chois du bureau de faire jouer telle pièce et a tel jour qu'il sera advisé sur quoy a esté resolu que la pièce destinée pour la charité sera jouée au premier dimanche apres que M^rs les Echevins seront de retour de la visite qu'ils vont faire a Monseig. le gouverneur* ». Mais ce dimanche « *est le jour de la Vierge* » et le bureau reporte la représentation au mercredi 24 novembre ; ce jour-là, l'Hôpital retira 74 livres 13 sols de la dite représentation (19).

C'est probablement à la même troupe se décernant le titre de *comédiens du roy* que le trésorier de la ville baille 60 livres le 6 décembre suivant (20).

En septembre 1667, retour de la troupe du maréchal de Villeroy à Marseille. Les échevins doivent l'estimer particulièrement car ils lui octroient 150 livres alors que la somme courante pour les autres troupes varie entre 60,75 et 100 livres (21).

L'année suivante, le sieur Michel Siret, chef de la troupe des *Comediens de Monseigneur le Dauphin*, honore de sa plus belle écriture le mandat des échevins :

« *Jay receu de Monsieur le trézorie de la ville de Marsaielle la somme de cent livres suivant le mendat de Messieurs les eschevins.*

A Marsaielle le 22 *janvier* 1668

M. Siret » (22)

Le 7 janvier précédent, « *les jeunes comédiens de Monseigneur le Dauphin* » avaient représenté au bénéfice des pauvres, ce qui avait rapporté au bureau de l'Hôpital « *cinquante six livres quatorze sols bonne monnoye et demy escu blant faux.* » (23)

Le 16 novembre 1670, l'Hôpital de la Charité envoie deux députés « *pour voir Messieurs les comediens et savoir quelle pièce nous donnerons pour la maison et le jour pour convier tout le monde que lon pourra* », laquelle pièce fit monter la recette à 68 livres le samedi 27 novembre (24).

Le 22 décembre 1672, c'est 89 livres qui furent versées au trésorier du même Hôpital... C'est que « *Messieurs les Commediens nous ont*

---

(18) Arch. de Marseille, CC 724, pièce 450 datée du 23 mai 1664.
(19) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, VII E 5, f°s 36, 37, 41 et 46.
(20) Arch. de Marseille, CC 308, f° 79.
(21) Ibid., CC 308, f° 176. Le sieur Guérin était chef de la troupe. S'agit-il de la même troupe constituée à Paris le 7 avril 1667 par Charles Guerin dit l'Espérance et comprenant Denis Clerselier, dit Nanteuil, Charles de Longueil, Guillaume Savrien sieur de Panneuil, Jean Pellerin sieur de la Motte, Michelle Dufraisay, Charlotte Meslier, Marianne Briteau, Marguerite Robin et Florence Legrand ?
(22) Arch. de Marseille, CC 746, pièce 273. Sur Michel Siret et sa famille, cf. Louis Morin, *Les Siret et les Raisin*, Troyes, 1927.
(23) Arch. dép. des Bouches-du-Rhône, VII E 5, f° 225.
(24) Ibid., f° 578.

donné la commédie appellée La famme savante... », comédie récente qui fut la cause de ce surcroît de recette (25).

En 1678, un comédien nommé Beaulieu loge pendant cinq mois dans une maison neuve au coin de la rue Thubaneau et de la rue des Recollets (26). Est-ce un parent au parisien Charles de Beaulieu, opérateur et chirurgien de l'armée navale, fixé à Marseille depuis 1640 environ, propriétaire « *d'une belle maison au port* » et autorisé par lettres patentes de Louis XIV du 31 mars 1662 « *d'aller en telles villes et lieux du royaume que bon luy semblera, pour y faire ses operations manuelles, dresser theatre, faire ses representations comiques, vendre et faire vendre ses remèdes tant en particulier qu'en public, sans trouble ni empèchement... et defenses à toutes personnes de le troubler, et à autre que luy de composer et vendre l'Orviétan de France, sous la marque du nom de Jesus, à peine de* 500 *l.* » ? (27)

Cette même année 1678, ce Charles de Beaulieu intentait un procès à un nommé Levantin, autre vendeur d'orviétan qui lui disputait le droit de débiter son remède. Le 20 mai, le Parlement de Provence rendait un arrêt en faveur dudit Levantin, lequel arrêt contenait entre autres remarques curieuses :

« *Il n'en est pas jusques aux Comediens qu'on ne les ait distingues ils estoient autrefois confondus avec les Batteleurs et les Farceurs. Tite Live en* la I. decade *dit, qu'ils furent distinguez en* 1381... *Les Comediens eurent en partage l'art de reciter les vers, d'introduire des personnages qui s'entreparloient, qu'ils se separent des farceurs et des bouffons, et il leur fut permis d'aller à la guerre.*

Il n'y a qu'une chose de commun entre Levantin et Beaulieu. Levantin monte sur le théatre comme Beaulieu, mais par des motifs differends : Levantin exalte la vertu de son remède, il harangue au peuple, Beaulieu fait plus que tout cela, il se mêle parmi les acteurs de la farce, en cela, c'est son principal talent. Pour monter sur le theatre, on ne descend pas de l'honneur qui est deû aux Medecins, et aux Empiriques. » (28)

En 1688, un député de Marseille auprès du gouverneur de Provence, écrivait aux échevins :

« *Messieurs,*

Les comediens de Madame la Dauphine qui sont icy et qui souhaitent d'aller a Marseille m'ont demandé de vous informer de ce que Mgr le Comte de Grignan avoit réglé avant son départ pour Paris, entre luy et une autre trouppe qui est a Toulon. Ceux cy s'estoient presentez longtemps avant les autres, ils demandèrent à Mgr le Comte une permission pour Aix et pour Marseille. Mgr le Comte la leur accorda sans aucune condition pour Aix, et a l'egard de Marseille il ne leur permit d'y aller qu'aprez que l'opera en seroit party. Les autres se presenterent ensuitte, Mgr le Comte ne leur donna point de permission par ecrit parce que les autres en avoient desja une, il leur dit néanmoins qu'il pourroient jouer dans les villes où l'opera ny les autres comediens ne seroient point. Il arrive presentement que les deux troupes voudroient aller a Marseille, l'une et l'autre doit premierement attendre

---

(25) Ibid., f° 800. Cf. Fabre, *Les rues de Marseille*, op. cit., t. III, pp. 290-291.

(26) *Notes pour servir a l'histoire des théâtres à Marseille et en Provence* dans *La Provence artistique et pittoresque*, 1883, p. 135. Nous n'avons pu retrouver la pièce justifiant ce séjour et dont la référence est vaguement citée (Archives de l'Hôtel-Dieu).

(27) et (28) H. Boniface, *Arrests notables du Parlement de Provence* Lyon, 1689, 5 vol., pp. 393 et 395.

que l'opera n'y soit plus, et celle qui est icy compte que c'est à elle de luy succeder immediatement, et que l'autre doit attendre que la place soit vuide. Il est vray qu'on pourroit exiger, ce me semble, de ceux cy qu'ils ne la gardent pas toujours et qu'ils donnent aux autres le loisir d'estre quelque temps dans la bonne ville avant le retour de l'opera. Ce sont là, Messieurs, les Eclaircissement que j'ay crû que vous seriez bien aise d'avoir en reglant ces differentes pretentions, et il ne me reste qu'a vous demander vos ordres pour Paris ou je vay incessamment, et ou je seray comme partout ailleurs avec un attachement respectueux

Messieurs

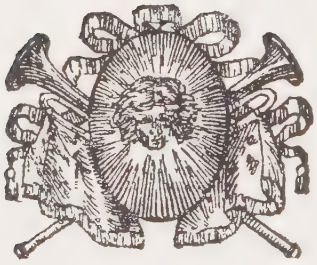
Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Ansothy

A Aix le 28e *de may* 1688. » (29)

A Marseille comme ailleurs, c'est le problème croissant des dernières années du XVIIe siècle, l'opposition de la comédie et de l'opéra, ce dernier chassant l'autre, les troupes pour représenter devant « *attendre que l'opera n'y soit plus* ».

JEAN ROBERT.



(29) Arch. de Marseille, GG 202. La troupe de Madame la Dauphine constituée à Paris le 26 mars 1688 comprenait Chaumont, le chef de la troupe, Jean Beauchamps et sa femme, Charles et Jacques Beauchamps, Du Fresne et Toubel de Roselis.

UN MAGASIN D'HABILLEMENT AU XVIIIe SIÈCLE

Pénétrer dans le magasin d'habillement d'un théâtre en province au XVIIIe siècle ne laisse pas d'être très suggestif; c'est presque pénétrer dans les loges et les coulisses. A ce sujet, nous possédons une pièce curieuse sur la composition des effets que promenait dans ses bagages le sieur Jacques Brisson, directeur des spectacles des villes de Lyon et de Dijon. Le sieur Brisson avait engagé comme garde-magasin, chargé de l'entretien de ses costumes, le nommé La Fougère, dit Ergot, tailleur et figurant dans la troupe de comédiens. La nomenclature des effets était détaillée dans un inventaire qu'ils avaient rédigé ensemble et dont chacun avait copie. Mais La Fougère, pendant le passage de la troupe à Mâcon, s'esquiva en emportant 400 livres en argent, et en subtilisant tout un lot de marchandises vestimentaires qu'il vendit à des friperies de la ville. D'où la plainte de Brisson contre La Fougère pour escroquerie, et la production devant le tribunal baillager de l'inventaire en question. La collection des costumes ne comprend pas moins de 7 pages de texte et 208 variétés d'objets.

L. LAROCHE.

ÉTAT GÉNÉRAL DU MAGASIN D'HABILLEMENT
APPARTENANT A M. BRISON, DIRECTEUR DE COMÉDIE

25 habits de ville pour homme en toile brune tigré sans cullotte.
6 habits de garde à la romaine.
1 habit de confident d'étoffe de coton sur serge et draperie or faux.
1 habit de satin brun et sattin serize garni en or faux.
1 habit d'amériquin pour homme taffetas olivatre garni de plumes.
1 habit d'amériquaine de satin blanc garni de plumes.
1 tonelet sérieux tafetas ver imprimé en or avec une draperie tigrée.
1 habit sérieux bleu et sa draperie en tafetas rose garni de pailletes.
1 habit de satin vert sérieux garni de chenille argent.
1 habit sérieux de tafetas, dont le corps gorge de pigeon le touchet cerize garni en tafetas vert et draperie tigrée.
4 robes de palais en serge rouge.

2 robes de procureur dont l'une est de serge et l'autre de voile moraise.
1 habit de derviche indien en serge brune.
2 habits de paysant en serge grise culotte de même veste rouge.
8 habits de tafetas blanc complet pour home de demi caractère garnis en fleur.
8 jupes de meme pour le même cadrille sans corset.
1 habit de premier danseur tafetas rose garni en boufette blanche et faveur verte et paillettes tout complet.
1 habit sérieux en tafetas blanc garni en bleu.
4 habits de mathelots grec de moire bleu et argent et draperie de gaze roze en argent.
4 habits de tembourin en taffetas roze garni en paillettes.
1 habit de serge pourpre complet pour jorjet et jorjette.
1 habit d'anglais pour premier danceur de callemandre bleu culote pareille et la veste tafetas jaune insi que les bavaroises.
1 habit pantomime de premier danseur en camelot mordoré et garni de taffetas blanc tout complet.
1 habit de camelot pourpre de ville galonné en argent faux pour enfant tout complet.
4 chapeaux blancs de paysan.
2 habits de paysane rouge garni de brun.
1 habit gris de paysan complet pour annette et lubin.
1 tunique de grand prêtre de gaze d'or.
5 dominos de toile rose.
3 dominos de toile jaune.
3 dominos de toile bleue.
3 habits de garde bleu à la française galonné en argent faux.
4 paires de parement de livrée.
1 habit de comique rouge et la veste verte.
1 habit de comique jaune.
8 habits complets de paysan, de toile brune garnie en rouge.
1 habit de polichinelle.
1 habit d'arlequin.
6 bombet et leurs culottes pantomime de suze pourpre garnis en jaune.
1 habit de paysan galant de toile brune garni de rose complet.
10 habits d'hussard de serge bleu et rouge garnis en or faux.
9 culottes d'hussard de serge bleu et rouge garnis en or faux.
4 corsets de famme à la houssarde.
9 manteaux de serge rouge à la housarde.
1 habit d'enfant d'housard pareille aux autres.
8 habits de paysan de serge mordoré garnis en gaze blanche complet.
1 corset de paysane d'étamine brune.
3 habits complets de chinois sans coefure.
5 habits complets de chinoise sans coefure.
4 habits de tambourin de coton pur soie rayé blanc et rose garni en résau d'argent.
1 habit de zéphire rose garni en gaze d'argent.
4 habits de paysan, de serge blanche garnis de bleu.
1 vieux habit brun de droguet en laine.
5 habits de soldats.
15 corsets et chacun leur jupon de serge brune tant de savoyard que paysan.
15 habits d'hommes de serge brune tant savoyard que paysan et leurs culotes.
7 gilets de serge brune servant aux deux habillements ci-dessus.
1 petit habit d'enfant de paysan serge brune comme ci-dessus.
1 petit habit d'enfant pour fille de paysane brun garni en rose.
8 gilets holandais pour homme et 8 pièces de même pour les femmes et les habits de savoyards ci-dessus nommés servent pour compléter les habits holandais.

1 habit de zéphir rose garni en gaze d'argent et fleurs.
6 habits de femme de tafetas vert pour l'anglaise et leurs vestes roses les jupes de tafetas rayé blanc et rose.
3 habits de faune pour femmes complets en toile tigrée avec leur draperie.
1 habit de faune de premier danseur en soie tigré et sa mente en soie tigrée.
1 autre habit en soie aprochant de même dont il manque la draperie.
2 habits pantomime brun d'étamine jaspée pour home et deux de femmes pareilles le tout complet garnis en rose.
4 habits de popeline verte de pantomime garnis en rose pour homme, et quatre pour femmes pareille le tout complet.
2 mantes tigrées une en toile et l'autre en soie.
1 habit d'amazone composé de l'habit vert et jupe en laine galoné en argent.
1 habit de premier danseur de tafetas cerise avec des agrafes de diamants.
1 jupe et un corset de tafetas rose garni en blanc.
1 habit de paysan d'étamine jaspée brune.
2 foureau de tafetas blanc.
1 robe de femme à l'anglaise de tafetas bleu.
1 foureau de tafetas mordoré.
1 foureau de tafetas gris.
1 foureau de satin mordoré.
1 petit habit de berger galant blanc garni de bleu.
1 habit de paysanne de tafetas jaune garni en bleu.
1 foureau de tafetas vert pomme.
1 petit habit de pendolphe rouge garni de guipure.
1 cocluchon de tafetas mordoré.
1 petit menteau de tafetas cramoisi bordé d'une dentelle d'argent.
1 tablier d'étamine jaspée brun.
1 corset de paysanne écarlatte garni de vert.
1 jupe et son corset de tafetas vert garnis en gaze d'argent et rose.
1 de paysane en camelot gris.
1 écharpe de tafetas blanc.
1 corset de tafetas blanc garni de gaze et le bonbet de gaze et la jupe de gaze.
3 habits sérieux devint (?) en toile.
5 habits de furie 3 en camelot et 2 en toile.
1 habit d'amour de tafetas rose garni en gaze d'Italie.
1 habit de vieille de serge noir.
2 manteau noir.
1 petit dollman de danseuse de toile bleu garni en dentelle d'argent.
1 manteau de toile brune.
1 habit de berger galant de serge blanche garnie en rose tout complet.
1 habit de pandolphe de serge noir garni en guipure et son manteau doublé de tafetas jaune.
1 habit d'anglais en serge rouge et bavaroise jaune complet.
1 redingote de camelot pourpre à olive en or faux et la veste et la culotte couleur de peau.
2 habit de camelot écarlatte galonné en or faux veste et culotte couleur de peau.
1 habit de camelot cramoisi galonné en argent faux.
1 habit de Colin de tafetas blanc garni en rose tout complet.
6 habits de garde de chasse en laine vert et à bavaroise rouge.
1 habit d'amour en satin bleu garni en boufette de satin blanc.
1 habit de Suisse rouge bleu et jaune et son baudrier pareille et un corset de femme pareille.
1 habit demeartin (?) pour le peintre (?) de tafetas rayé blanc et violet.
1 domino de tafetas bleu.
1 jupe et un corset de tafetas blanc garnis en couleur de

chair et en gaze d'argent et rose.
2 jupes et corsets d'habillement grec pour femme garnis en tafetas bleu gaze d'argent et leur draperie gaze argent et vert.
1 jupe de toile garnie en gaze d'argent et vert et une large dentelle d'argent.
1 habit de popeline mordoré pour l'holandaise et l'habit d'homme pareille le tout pour premier danseur.
1 draperie d'habit sérieux fond blanc garnis en or faux.
1 tonelet de tafetas blanc peint en rose de danseur sérieux.
1 jupe sur panier de tafetas vert garnis de gaze d'Italie rose et blanc corset et mante pareille.
3 petits dolmant de moire or faux à la turque pour femme.
1 tonelet cerise garni à la mosaïque en vert.
1 jupe de tafetas blanc.
1 petit bonbet de tafetas bleu.
1 bonet et une culotte de tafetas brun garni en blanc pantomime.
1 jupe et un corset de tafetas rose garnis en gaze blanche.
1 habit or travestissement gaze d'argent et deux vestes de gaze d'argent pour aller avec.
1 habit domar (?) en toile.
1 petit habit d'espagnol de satin bleu garni en boufette de satin blanc.
1 habit de paysan galant en satin bleu culotte pareille garnis en rose et veste rose garnie en gaze.
1 habit d'espagnol noir tout complet en toile et son manteau garni boufète rose.
1 habit à l'espagnol avec sa culotte en toile de coton garnis en cerise.
1 habit à l'anglaise d'indienne.
1 cassaquin d'indienne et son jupon.
1 trousse en toile.
1 petit habit d'enfant et culotte camelot écarlatte et la veste.
1 bonbet serge bleu.
1 vieille culotte brune.
3 culottes de tafetas bleu garnis en gaze d'argent.
1 tocque de tafetas bleu garnis en gaze d'argent.
1 culotte de toile de cotton bleu et blanc.
3 culottes de toile rose à la turque et 2 en toile verte.
1 petit habit sérieux d'enfant de tafetas blanc garnis en rose et sa culotte.
1 culotte de tafetas rose garnie en satin blanc.
1 culotte de tafetas blanc.
1 culote de tafetas brun.
1 culote de tafetas bleu.
1 culote de tafetas rose.
1 corset de paysane tafetas cerise garni en blanc et les basques pareilles.
1 culotte de tafetas rose.
2 bonbet pantomime de tafetas jaunâtre garnis en boufette blanche.
1 habit de sultane dont le doliman est jaune brodé à grand ramage bordé de fausse marthe robe satin bleu et dentelle d'argent culotte de tafetas jaune.
1 autre habit de sultane, doliman satin jaune brodure d'autriche. Soubrerobe de tafetas rose bordée de poil blanc et culotte de tafetas jaune.
3 habits de muet turc de satin brun doublé de tafetas jaune et leurs culottes.
1 habit d'esclave pour femme dont le doliman est de tafetas mordoré.
1 doliman de satin aurore à la turc pour homme.
1 culotte de tafetas rose.
1 robe de moere jaune.
1 doliman de satin blanc bordé de gaze d'argent.
1 jupe de gaze d'argent peinte en vert.
1 doliman pour homme. Soubreveste gaze d'argent boufette jaune et la culotte de gaze rose et argent.
1 doliman à la turc pour hom-

me de camelot écarlate.
1 petit doliman de tafetas bleu à la turc pour la danse.
2 robes à la turc de satin à rainages.
1 culotte de tafetas rose.
1 petit habit de tafetas blanc et veste rose de paysan galant.
6 jupes et leur corset de meunières en serge blanche.
8 habits d'hommes de meunier serges blanches et leurs culottes.
1 quadrille turc de huit en serge bleu culote de toile et gilets rouges; huit habits de femme pareille dont les jupes sont de serge jaune.
3 jupes de prétresses.
4 habits d'esclaves en serge rouge.
3 aubes de grosses mousselilines.
2 baudrier blanc à franche rouge de laine.
1 peau d'ours.
1 grand éventail d'indienne.
2 paires de guêtres.
2 chaines pour les tragiques.
4 gobelets d'étain.
1 paire de vieux bas brun pour le maréchal.
1 poupée.
6 gillets d'esclaves en toile et une vieille jupe de toile.
4 toques rouges.
1 culotte de toile brune et un corset garni de guipure.
1 bonbet de tafetas brun petit.
2 paires de sabot.
2 cravates blanches.
1 musette de toile verte.
1 lance de tancrède.
10 rames pour les matelots.
6 fusils de bois.
2 bottes.
1 grand écritoire de table.
2 coefures de grand prêtre.
1 bonnet de prêtresse.
1 bonnet noir de polichinel.
32 mauvaises coefures tant à la turc qu'à la romaine pour gardes.
1 chapeau de tambourin.
7 chapeaux de paysan mordorés.
9 mauvais bonnets de serge rouge bordés de poil blanc.
4 vieux de bonet rouge bordés de poil blanc.
3 habits de nègres sans culotte ni coiffure.
3 chapeaux de tambourins.
8 chapeaux noir de paysan garnis en rose.
1 habit de tafetas vert de tambourin bavaroise rose.
1 habit sérieux de tafetas jaune et bleu.
1 habit sérieux tafetas rose draperie de gaze blanche à fleurs.
1 jupe et son corset de danse.
1 petit habit complet de tafetas rose garni de gaze de berger galant.
1 habit or tafetas rose garni de satin blanc sans veste ni culote.
1 corset de furie.

Je déclare avoir entre mes mains tous les effets mentionnés sur le présent état. Fait à Dijon ce premier avril 1764. Signé: Lafougère, Brisson.

Arch. de Saône-et-Loire, B 1710, n° 44, Avril 1764

SERVANDONI
ET LA SALLE DES MACHINES

Per Bjuström a rendu un grand service à ceux qui travaillent sur Servandoni en publiant les trois élévations et coupes de la scène des Tuileries. Les arguments pour l'attribution de ces dessins à la période des spectacles de pantomime de Servandoni (1738-1758) sont convaincants. Malheureusement il est très possible que nous ne puissions associer les élévations à une représentation donnée car — elles peuvent ne pas toutes appartenir à une même décoration et — ou - elles peuvent ne pas représenter le stade final dans l'évolution de la création du dessinateur (la Fig. 2, spécialement semble indiquer quelques indécision et remaniement) (1).

Nous avons examiné les autres documents relatifs aux spectacles de Servandoni aux Tuileries — les brochures qu'il a lui-même publiées, les comptes rendus dans le *Mercure de France, L'Année Littéraire, Le Journal Encyclopédique,* la *Correspondance Littéraire* de Grimm, etc... et nous pensons qu'il y a un sérieux motif d'identifier ces dessins comme représentant des études pour sa *Représentation de l'Eglise Saint-Pierre de Rome* en 1738. Nous avons plusieurs raisons de conclure ainsi : 1° la nature particulière de ce spectacle nécessitait des constructions scéniques qu'il aurait été difficile d'aménager dans l'une des autres représentations ; 2° les dimensions de la représentation de Saint-Pierre coïncident étroitement avec les dimensions portées sur les Fig. 2 et 3 et en dernier lieu les fins traits de crayon de la Fig. 3 suggèrent que son sujet n'était pas « l'arc-de-triomphe » que propose Per Bjurström mais la vaste nef de l'église elle-même.

On sait que Servandoni augurait que ses débuts à la salle des machines serviraient à faire connaître « le plus grand et le plus magnifique édifice de l'univers » (2) à tous ceux qui, à Paris, n'avaient jamais vu Rome. A juste titre il choisit pour modèle la vue de l'intérieur peinte par son maître Gian Paolo Pannini. Réalisant que son effort pour reproduire ce vaste sujet serait imparfait, il s'efforça néanmoins de proportionner ses mesures à celles données par Bonnani et Fontana dans la description historique de l'église (1696). En conséquence, il réduisit la hauteur de la voûte de la nef de 144 pieds à 70 pieds et la largeur de la net

(1) « Servandoni et la Salle des Machines », *Revue d'histoire du théâtre,* III (1959), pp. 222-224.

(2) *Mercure de France,* février 1738, p. 319.

(« dans l'œuvre ») de 81 pieds à 45 ; « ainsi tout y paraît dans la véritable proportion » (3). Dans la Fig. 2 la largeur de la scène en avant est exactement de 45 pieds, ceci est essentiellement l'écartement des colonnes fixes des Tuileries ; la hauteur des premières coulisses est sur la Fig. 3, indiquée comme étant de 50 pieds, mais elles continuent jusqu'à la poutre de la charpente, portant leur hauteur totale à environ 70 pieds. A notre avis, cette hauteur excessive démontre une seule chose: une fois construite, cette décoration ne pouvait se prêter à aucun changement en cours de représentation. *Saint-Pierre* est le seul sur les dix spectacles qui ne nécessitait pas de changement. *Le Triomphe de l'Amour Conjugal* (1755) offre une autre possibilité. Le décor pour l'Acte V décrit « un arc de triomphe et une colonnade circulaire » (4). Fréron dans *L'Année Littéraire* note que cette décoration « présente un lieu d'aspect immense » (5) mais rien ne peut faire comprendre comment les machinistes pouvaient effectuer les changements de ce spectacle (ou de tout autre) si les coulisses avaient 70 pieds de haut. En raison de ce seul point on est contraint de retourner à *La représentation de Saint-Pierre.*

Servandoni envisageait moins Saint-Pierre comme un spectacle théâtral que comme illustration du même principe qui incita Alaux à le reproduire rue Saint-Fiacre un siècle plus tard (1827) (6) ; c'est un panorama toutefois limité, dans ce cas, par le cadre de scène. Comme nous le savons cette conception s'effrita par la nécessité de divertir le public avec les acteurs, les changements de décor, la musique et le développement de l'intrigue. Son intention originelle avait été, toutefois, de créer une représentation statique dont l'intérêt résiderait dans le génie de la perspective et l'illusion totale. Le duc de Luynes notait ses impressions dans ses mémoires le 18 avril 1738 « cela est absolument dans le goût des décorations d'opéra, l'œil est trompé quand on est dans le point de vue ; mais comme le lieu, quelque grand qu'il soit, n'a pu permettre que de réduire l'église aux deux tiers de ce qu'elle est réellement, cela ne présente l'idée que d'une église d'une grandeur ordinaire » (7). Il est probable que le public approchait réellement de la scène et regardait les cintres et les châssis de coulisses ; on peut aisément se rendre compte de l'infini de Servandoni par les angles de vision des Fig. 2 et 3. Son but n'était pas de mettre ses spectateurs à distance de sa basilique mais de les placer dans « le point de vue qui se présente à ceux qui entrent dans ce Temple par la principale porte du milieu » (Livret p. 5). C'est pour cette raison que son illusion demandait des coulisses de 70 pieds.

Enfin certaines caractéristiques de la Fig. 3 renforcent encore notre opinion. M. Per Bjurström a noté les arcs qui sont dessinés entre la première, la deuxième et la troisième paire de coulisses. Ne serait-ce pas simplement la courbe de la grande voûte centrale inutilement griffonnée par l'artiste ? On observe, de plus, qu'une architrave a été dessinée sur chaque coulisse en relief, à la hauteur proportionnelle (40 pieds) à laquelle l'architrave se présente dans la nef de Saint-Pierre. On en peut déduire que le sujet de cette décoration était la vue intérieure d'une nef, ou un arc de triomphe, ou la voûte d'un palais avec

---

(3) *Description abrégée de l'église de Saint-Pierre de Rome, et de la représentation de l'intérieur de cette église, etc.* (Paris, 1738), pp. 5-6. Bliblioth. Nat. Vp 19341.

(4) *Le Triomphe de l'Amour Conjugal. Spectacle orné de machines, animé d'acteurs pantomines et accompagné d'une musique qui en exprime les différentes actions* (Paris, 1755), p. 14. Bibloth. Nat. Yth 17538.

(5) *L'Année littéraire,* II (1755), p. 154.

(6) Voir Germain Bapst, *Essai sur l'Histoire des panoramas et des dioramas* (Paris, 1891), p. 19ff.

(7) *Mémoires de... sur la cour de Louis XV (1735-1758),* 18 avril 1738, t. II, 102-103.

une architrave continue et un plafond voûté. A notre connaissance aucune décoration pour les autres spectacles des Tuileries ne correspond à cette description. Plus tard le *Mercure* de décembre (II) 1737 (p. 2877) et la *Description abrégée* nous informent que la vue perspective comprenait « plusieurs parties de relief » (p. 6).

M. Per Bjurström a aussi noté qu'il existe au fond de la scène dans la Fig. 3 « un étage... praticable« (p. 223). Selon la *description* de Servandoni le clou de sa décoration était le magnifique Baldaquin dessiné par Bernin qui se trouve directement sous le centre du Dôme. Au delà il y avait le grand autel et la confession de Saint Pierre qui termine l'église. Flanquant la grande nef centrale il y a les deux nefs des bas-côtés qui « laissent apercevoir quelques-uns des Autels, dont la décoration est uniforme et quelques tombeaux qui annoncent les autres monuments de ce genre, qui font une des principales magnificences de cette superbe église » (p. 6). Peut-être que la construction de la Fig. 3 se rapporte à ces mêmes éléments. L'emploi d'une statuaire terminale est une caractéristique typique de tous les décors d'opéra de Servandoni (souvent, comme dans *Pyrrhus*, Acte V, « une moitié... en sculpture de relief et l'autre en plate peinture » (8), ceci pour accentuer ses distance et perspective.

Nous trouvons une seule chose qui fait naître un doute quant à l'attribution de ces dessins à *La représentation de Saint Pierre*. Dans son livret pour le *Spectacle de Pandore* (1739) on trouve le texte suivant : « On fut contraint l'année dernière, dit le livret, par la réduction des mesures à retrancher près d'un tiers de la longueur du Théâtre; mais l'événement qu'on représente aujourd'hui, laissant toute sorte de liberté à l'imagination, on a été en état de profiter de toute l'étendue de ce grand édifice; en sorte que le lieu de la Scène à près de cent-cinquante pieds de long, sur cent pieds de haut et sur soixante et douze de large » (9). Ces textes indiquent définitivement que la profondeur totale de la scène des Tuileries devait être utilisée; le livret de *Pandore* établit encore que Saint Pierre avait seulement 100 pieds de long. Si Servandoni avait pris l'échelle de l'original on ne voit pas pourquoi il n'a pas utilisé la profondeur totale de la scène.

Comme je l'ai suggéré, ces plans peuvent ne pas être les dessins définitifs. C'était la première réalisation de Servandoni à la Salle des Machines, il est vraisemblable qu'il fut forcé de transformer sa vision un certain nombre de fois au cours des six mois requis par la construction. Jusqu'à la découverte de nouveaux documents — fait rare dans l'étude de la scénographie de Servandoni — nous proposons que les élévations de Per Bjurström soient attribuées au premier spectacle de Servandoni aux Tuileries : *La représentation de Saint Pierre de Rome.*

BERT O. STATES Jr.,
Department of Language and Literature,
Rensselaer Polytechnic Inst.
Troy, New York State, U.S.A.

(8) *Mercure de France*, novembre 1730, p. 2481.

(9) *Description du spectacle de Pandore, etc.* (Paris, 1739), p. 9 Biblioth. Nat. Yth 4705.

E' MORTO ARLECCHINO

Marcello Moretti

1910-1961

buste d'Amleto Sartori

Le 18 janvier dernier un télégramme de Paolo Grassi et Giorgio Strehler m'apprenait la mort du grand comédien que fut Marcello Moretti, l'un des derniers (je ne puis me résoudre à écrire le dernier) représentants de la glorieuse lignée des Arlequins, celle des Tristan Martinelli, des Biancolelli, des Sacchi, des Thomassin et des Carlin, qui de génération en génération ont maintenu la pure tradition de la commedia dell'arte, incarné le « petit homme au museau noir... le beau brunet » de la maschera.

De Paris à Moscou toutes les grandes villes de l'Europe et aussi celles des Amériques avaient acclamé Marcello Moretti dans *l'Arlequin Serviteur de deux maîtres* ou dans le Truffaldin du *Corbeau*. Pour moi, j'admirais le comédien et j'aimais l'homme : il a rejoint des amis chers qui, par delà la mort, restent mes compagnons de chaque jour.

Moretti ne fut pas seulement l'étonnant Arlequin du Piccolo Teatro mais aussi l'admirable interprète de rôles nombreux et divers. Citons au hasard Puck du *Songe d'une Nuit d'Eté*, Caliban de *La Tempête*, Pierrot de *Don Juan*, Sganarelle du *Médecin Volant*, Quaqueo des *Géants de la Montagne*, Lecoq des *Nuits de la colère*, Klestakov du *Revizor*, le docteur Hinkfuss de *Ce soir on improvise*, Madame Pernelle de *Tartuffe*, Kostylev des *Bas-Fonds*, l'abbé Bridaine d'*Il ne faut jurer de rien*, Wang de *La Bonne Ame de Sé tchouan* et tant et tant d'autres auxquels il a prêté son visage et son âme jusqu'à ce Béranger du *Rhinocéros* qui fut sa dernière joie de théâtre.

Une merveilleuse technique, une science du mouvement, du geste, de l'attitude, une diction parfaite entretenues par un travail de tous les instants et nourries par toutes les qualités de l'homme, son respect du métier et du public, sa sensibilité, sa modestie, sa disponibilité à l'égard du personnage avaient placé Moretti parmi les plus grands.

Que nos amis du Piccolo Teatro, que tous ses camarades et la mère de Marcello veuillent trouver, en ces lignes trop brèves, l'expression de la part que nous prenons à leur grand chagrin.

LEON CHANCEREL.

LE THÉATRE DE L'EUROPE CENTRALE

AU COMMENCEMENT DU 18e SIÈCLE

Au commencement du XVIIIe siècle des troupes de comédiens anglais traversaient l'Europe avec les drames de Shakespeare et de Marlowe. Le public était enchanté par le jeu de ces acteurs. Ils pénétraient même dans l'Europe Centrale où ils influencèrent le jeu des troupes de comédiens allemands et polonais qui avaient pour modèle surtout la comédie italienne. Les drames anglais étaient pour le public de l'Europe Centrale une grande nouveauté. Joués par les acteurs anglais avec une précision qui n'était pas familière aux acteurs allemands et polonais, ils influençaient non seulement les acteurs de l'Europe Centrale, mais aussi le public. Mais les principales des troupes de l'Europe Centrale adaptèrent les drames anglais pour l'usage de leurs tréteaux et de leur public. Dans le N° 1/1959 de la « Revue d'Histoire du Théâtre » nous avons publié l'affiche de la société des Comédiens du Roi de Pologne et de l'Electeur de Saxe qui présenta le 21 février 1718 à Prague pour la première fois une pièce de Molière. On joua après la pièce principale comme « post-comédie » « *Les Précieuses Ridicules* ». Le genre de cette comédie convenait très bien aux acteurs, accoutumés à jouer les comédies italiennes. Dans la scène des « Gilets » ils pouvaient montrer aussi des tours acrobatiques, très estimés par le public. Nous ne doutons pas du succès de cette comédie chez les Praguois. On la reprit souvent... Mais aussi la pièce principale plut beaucoup. On joua « *Jules Caesar, le premier Empereur de Rome, assassiné avec 23 coups sur le Capitole de Rome* » ou « *Arlequin, le gai Napolitain* » ! Cette arlequinade n'est rien d'autre que « *Jules César* » de Shakespeare, adapté pour les spectateurs d'Europe Centrale à la manière de la comédie italienne. Le gai Napolitain Arlequin remplaça dans cette version du drame de Shakespeare le clown qui chez les Anglais ranimait les scènes les plus dramatiques ou les plus tristes par ses facéties. Si on avait besoin — chez les Anglais — de faire sur la scène un mauvais tour, par exemple de donner une bonne paire de gifles ou de donner un coup de pied dans le derrière d'un scélérat, c'était le clown qui entrait sur scène pour faire cette exécution. Le rôle du clown fut joué en Europe Centrale par Arlequin qui savait non seulement étonner le public par ses sauts et par ses culbutes, mais qui entrait sur la scène quand on entendait dans les coulisses que le public commençait à sangloter. Avec ses tours gais Arlequin savait en quelques instants

faire rire les gens les plus mornes. Quelquefois le rôle d'Arlequin était joué par un protagoniste du rire, Hans Wurst, connu en France sous le nom de Jean Saucisse. Une troupe de comédiens allemands joua à Prague « *La Vie et la Mort du célèbre Sorcier Docteur Johann Faust* ». Cette pièce avait pour père le célèbre auteur dramatique anglais Christopher Marlowe (1563-1593) qui écrivit en 1592 « *La Vie et la Mort du Docteur Faust* », la première pièce dramatique de ce genre. Faust n'est pas ici le représentant de l'humanité qui cherche et veut résoudre les problèmes de la vie humaine, mais un sorcier légendaire. Le sort du sorcier Faust était dans l'adaptation allemande modéré par les facéties de Hans Wurst et de Pantalon qui entraient sur la scène non seulement pour réjouir le public, mais aussi pour donner des explications nécessaires. Ainsi on mit à la portée du public les événements de la tragédie. Mais les tragédies, jouées de cette manière, devenaient plutôt des spectacles à la manière de la comédie italienne, loin des intentions des auteurs dont les œuvres étaient cousues et décousues non seulement d'après le goût du public, mais aussi d'après la qualité du jeu des acteurs qui n'était pas parfois suffisante pour donner des représentations sérieuses.

JAN BRABEC.

Lettre de M. le Marquis de Monteynard

à tous les Commandants des Provinces frontières

du 13 Janvier 1772

Le Roy aïant eu connoissance, M, qu'il est arrivé plusieurs fois que des officiers de ses troupes se soient assés peu respectés pour jouer la comédie en public avec des comédiens de profession : Sa Mté pour empêcher la continuation des désordres qui résultent nécessairement d'une pareille indécence, m'a chargé de vous marquer que son intention est que vous défendiés à tous les officiers de ses troupes qui sont dans votre commandement de jouer la comédie, de quelque manière que ce soit, *lorsqu'ils sont à leur corps, en garnison ou en quartier; ces officiers ne devront alors s'occuper que de ce qui a raport a leur métier et alors (1) instruction. Quant à ceux qui sont absens de leurs corps par congés ou par semestre, Sa Mté n'entend pas les priver de cet amusement, pourvu que ce ne soit que dans les assemblés particulières, sans se donner en spectacle au public, ni admettre avec eux des comédiens ou comédiennes de profession; ce qui ne convient en aucune façon à des militaires. Vous voudrés bien faire part de la volonté de Sa Mté à cet égard aux officiers supérieurs des corps qui se trouvent dans votre commandement, afin qu'ils la rendent publique dans leurs corps, et qu'ils tiennent la main a son exécution.*

J'ay l'hon. d'être...

(Lettre communiquée par JEAN FELIX.)

(1) Sic !

Anno 1719.

Mit Gnädigster Bewilligung
Werden heut Samstag den 25. Novemb.
die allhier anwesende Hoch-Teutsche

COMOEDIANTEN

Mit ihrem hier schon bekannten Bauren
Hanß-Wurst
Und Pantalon
Aufführen eine vortreffliche gantz neue sehens-würdige
Haudt-Action
Welche von uns benamt wird:

Das Leben- und Todt deß
berühmten Ertz-Zauberers
DOCTOR
JOANNIS
FAUSTI
Mit sonderbahren noch nie gesehenen Außziehrungen
auff eine gantz neue Manier.

Nach diesem folget allzeit der Gewonheit nach / ein
lustige Nach-Comödie /

Der Schau-Platz ist in dem Manhartischen-Hauß in der
Zeltner-Gassen / der Anfang ist umb 4. Uhr.

TRADUCTION DE L'AFFICHE :

An 1719

Avec la plus haute permission, on jouera
ce samedi le 25 novembre
par la troupe des comédiens allemands
Avec ses paysans, ici déjà bien connus

Jean Saucisse et Pantalon
on représentera une très réussie nouveauté qui doit
être vue, comme la pièce principale
laquelle est intitulée par nous

La Vie et la Mort

du célèbre sorcier

Docteur Johann Faust

avec une mise en scène jamais vue
d'après une nouvelle manière

Après la pièce principale on jouera une
"post-comédie" gaie et usuelle La salle est dans le
palais de Manhart dans la rue Zeltner.

On joue à 4 heures

EXPOSITIONS

Mises en scène de Shakespeare

On savait que Shakespeare avait tenu une place considérable dans notre théâtre depuis le début du siècle. On ne le savait pas aussi clairement que l'a montré l'exposition de l'Institut Pédagogique.

Certes, il est difficile — comme l'observe Jean Jacquot dans sa présentation — de fixer par les seuls documents visuels un art de la parole et du mouvement. Une pièce de Shakespeare, a-t-on pu dire, est une sorte de « symphonie pour la voix humaine ». Et c'est le langage de la musique qui vient d'abord sous la plume de Jacques Copeau quand il évoque, dans ses *Souvenirs du Vieux-Colombier*, le mémorable succès de sa *Nuit des Rois*. Il n'empêche — et c'est la première impression qui se dégage de cette exposition — il n'empêche que l'art dramatique de notre époque, si fortement dominé par la vision unificatrice du metteur en scène (sinon par celle du décorateur), est assurément le plus photogénique qui ait jamais été.

Une photographie, une maquette, restituent sinon l'atmosphère et la vie du moins l'idée et le style de toute une représentation. Ces restitutions sont tout spécialement précieuses lorsqu'il s'agit d'un âge déjà révolu pour nous et que nos souvenirs même ne sauraient rejoindre, l'âge des « pionniers ». Ce que l'objectif du photographe a retenu, par exemple, de l'orgie chez Cléopâtre, de Gémier, ne nous rend certes pas l'ambiance et l'animation du spectacle, mieux évoquées par les commentaires de la critique. Mais aucune de ces évocations, qu'elle soit sarcastique avec Jacques-Emile Blanche et Henry Bidou ou enthousiaste avec Colette, ne nous révèle aussi bien que la photographie la conception du spectacle, n'en date aussi précisément l'audace, avec le fameux escalier — et les nudités, fort habillées il faut le dire pour qui les voit à l'âge du strip-tease —, ne le situe mieux dans l'évolution de l'art scénique des cinquantes dernières années. Des notices explicatives, un commentaire, plus abondants pour aider le visiteur à bien suivre cette évolution, n'auraient malgré tout pas été inutiles. On a fait preuve en ce domaine d'une sobriété peut-être excessive.

Il ne pouvait être question non plus de donner de Shakespeare sur la scène française une vue absolument complète, tant il aurait fallu faire figurer de réalisations diverses. On peut s'étonner cependant qu'un homme comme Camille de Sainte-Croix ait été aussi totalement négligé. Quelques années avant la première guerre mondiale, avec son « Théâtre Shakespeare » et une société qui sous le vocable d'Ariel s'était

donné pour tâche d'étudier et de populariser en France la personnalité et l'œuvre de l'auteur de *La Tempête*, il fut plus résolument, plus systématiquement qu'Antoine lui-même le promoteur d'un retour à l'authenticité shakespearienne. Les critiques perspicaces ne ménageaient pas leurs éloges. Paul Léautaud louait un art dramatique en opposition complète avec celui de la Comédie-Française. Car les spectacles de Camille de Sainte-Croix étaient présentés sans décors, devant une simple tapisserie. Mais peut-être est-ce à cause de cette rare économie de moyens spectaculaires que le « Théâtre Shakespeare » n'a pas laissé de traces durables ou que l'on n'a pas jugé bon de lui faire une place dans une exposition sur les mises en scène de Shakespeare ?

C'est bien en effet de la scène qu'il s'agit ici, de son renouvellement, de ses métamorphoses, plus encore que du grand dramaturge élisabéthain. Ne disons pas que Shakespeare n'est qu'un prétexte. Son œuvre se révèle plutôt comme le ferment qu'elle a été et qu'elle reste encore. En cet âge de mobilité de l'art du théâtre où l'on voit proliférer les expériences scéniques, on a recours au drame shakespearien comme à une source d'énergie susceptible d'animer de nouvelles formes d'expression. C'est une force sans cesse employée à remodeler les données de la scène. Si l'on pense même à des expériences comme celle de Jean Dasté avec son chapiteau, à l'ingénieuse utilisation de monuments et de sites de plein air suscitée par maint festival, c'est l'espace théâtral tout entier que l'on voit tenter d'échapper aux contraintes de la scénographie italienne et s'ouvrir à des aspirations nouvelles.

En réalité, bien que ce soit le plus souvent au nom des élisabéthains que l'on remet aujourd'hui en question l'architecture dramatique et la mise en scène, il s'en faut de beaucoup que l'on en revienne à leurs méthodes, s'il est vrai que la scène de leur temps, toujours à peu près identique à elle-même, ne comptait guère sur le décor pour « créer » une pièce, lui donner son originalité, et par suite n'attendait pas le moindre renouvellement de la multiplicité des œuvres auxquelles elle donnait naissance. Un tel théâtre, si l'on prétendait y retourner, n'aurait pas, cela est évident, la moindre chance de satisfaire aux exigences esthétiques des visuels que nous sommes devenus.

Quant aux livres mis sous nos yeux à l'Institut Pédagogique — traductions, études diverses sur Shakespeare et les élisabéthains — ils apportent moins la preuve d'une véritable collaboration entre la critique, principalement universitaire, et le théâtre qu'ils ne font apparaître le besoin d'une collaboration de ce genre. A parler franc, la plupart de ces ouvrages n'ont guère leur place dans une exposition sur les mises en scène. Car, en général, ils n'ont pas plus contribué aux représentations théâtrales qu'ils ne leur ont emprunté. Les traductions des éditions bilingues, par exemple, ne sont pas de celles que l'on puisse utiliser à la scène. Et, en dehors de quelques franc-tireurs comme Henri Fluchère, il s'est peu trouvé d'universitaires pour se mêler des choses du théâtre.

De plus, pour nombreux qu'ils soient, les ouvrages exposés ne sauraient faire oublier ce que — dans le numéro spécial d'*Etudes Anglaises* sur « Shakespeare en France » — M. Michel Poirier ne craint pas d'appeler la « carence française en matière d'études shakespeariennes ». Rien, en langue française, de comparable aux travaux, à la fois érudits et pénétrants qui ont, à l'étranger et pas seulement dans les pays de langue anglaise, profondément renouvelé l'interprétation de la grande œuvre dramatique. Dans le temps même où on lui voit prendre chez nous plus d'importance scénique qu'il n'en avait jamais eu, Shakespeare ne trouve le plus souvent dans le public français que l'écho d'opinions critiques démodées ou superficielles. C'est un dése-

quilibre qui ne va pas sans inconvénients, par exemple lorsque l'incompréhension des spectateurs, qui ruine des efforts vraiment intelligents, fait triompher le simplisme d'un Planchon.

Il faut souhaiter qu'un renouveau des études shakespeariennes permette à une tradition scénique vigoureuse de se développer judicieusement en trouvant toujours le retentissement qu'elle mérite. L'exposition de l'Institut Pédagogique aura eu— outre son agrément certain — une réelle utilité en contribuant à mettre cette idée en évidence. Voilà plus d'une raison d'applaudir ses organisateurs et tout spécialement Jean Jacquot dont l'action, menée sous des formes diverses, tend toujours à des rapprochements et des confrontations du plus haut intérêt.

MICHEL GRIVELET.

Jacques Marillier

octobre 1960

Dans le cadre des activités théâtrales de Dominique (15, rue Bréa, Paris-VIe) André Preston a présenté les maquettes (décors et costumes) de Jacques Marillier pour *Notre Peau* de José-André Lacour, *L'Amant Jaloux* de Grétry, *La Grande Kermesse* de Ghelderode, *La Vie que je t'ai donnée* de Pirandello, *Le Héros et le soldat* de G.-B. Shaw, ce *Prince d'Egypte* de Christopher Fry, *Penthésilée* de Kleist, *Don Juan* de Mozart, *Manon Lescaut* de Puccini, *La Nuit romaine* d'Albert Vidalie, *Virginie* de Michel André, *L'Homme de guerre* de F. Ponthier, *Edition de Midi* de Sebastian, *Procès à Jésus* de Diego Fabbri, *La Flûte enchantée* de Mozart, *Le long voyage vers la Nuit* de O'Neill, *Alexandre* de Jean Le Marois, *Andromaque* de Racine, *Le Sexe et le Néant* de Thierry Maulnier, *La Clef des Songes* de Jacques Dupont.

Le merveilleux dans un décor de ballet

Du 6 juin au 31 juillet Gilberte Cournand présentera dans sa librairie de la place Dauphine un ensemble de maquettes sur le thème *Le Merveilleux, dans le décor de ballet*. Nous donnons ci-dessous la liste des principaux documents qui seront exposés.

Giacomo Torelli : *Les Noces de Pelée et de Thétis*. Gustave Doré : Les Fées (pour le *Songe d'une Nuit d'Eté*). Alexandre Benois : *Giselle* (2e acte), *la Valse* (Ravel), *le Moulin enchanté* (2 décors), *les Noces de Psyché, Petrouchka* (la chambre), *Casse-Noisette*. Léon Bakst : *le Martyr de Saint Sébastien* (l'arbre), *la Pisanelle*, le Carosse de la Fée Carabosse *(la Belle au Bois dormant), le Montre du Dieu bleu*. Christian Bérard : *les Forains*. Félix Labisse : *le Martyre de Saint Sébastien* (l'arbre), *Piège de Lumière* (2 décors), *la Nuit de Valpurgis*. Antoni Clavé : *Revanche, Carmen*. Raymond Larrain : *la Belle au Bois Dormant*, 2 décors (le jardin et la forêt). Bernard Daydé : *la Sylphide* (la forêt). André Levasseur : *la Valse* (Ravel - 2 décors), *Hommage au Prince de Monaco*.

Diverses maquettes de costumes de Benois, Bakst, Levasseur et quelques sculptures : *la Danse*, bronze Gustave Doré. Pavlova dans *le Cygne*, terre cuite. Pavlova dans *la Mort du Cygne*, Charpentier-Mio. Nijinsky-Karsavina : *le Spectre de la Rose*, Charpentier-Mio, compléteront l'exposition.

NOS ÉMISSIONS

PRESTIGE DU THÉATRE

MARIVAUX ET SON TEMPS

21 septembre 1960 - 26 avril 1961

Fortune, permanence et méfaits d'un néologisme insidieux : « Le Marivaudage ». — Enfance provinciale, débuts littéraires et mariage de Pierre Carlet (1712-1720). — Marivaux et la troupe italienne du Régent ou l'Heureuse rencontre. — L'heure du choix : tragédie ou comédie ? Le Grand Baron ou Thomassin ? Silvia ou la Desmares ? — *Le Spectateur François* (1721-1724). — Le spectateur engagé ou la condition d'homme de lettres vue par Marivaux. — Le retour au théâtre : *La première surprise de l'Amour.* — Où il est parlé des amours de sa fille Manon avec le chevalier Giacomo Casanova de Siengalt. — Amour et littérature : la leçon de Silvia. — Le thème de l'inconstance. — *La Fausse Suivante* ou l'usage du travesti. — L'insurrection des femmes. — Une cure de désintoxication. *L'Ile de la Raison ou les Petits Hommes.* — Les surprises de l'Amour. — Marivaux romancier. — Monsieur de Climal ou la concupiscence. — Colombe-Prospère de Marivaux ou de quelques hypothèses en marge de *la Vie de Marianne. Le Jeu de l'Amour et du Hasard. — Le Jeu de l'Amour et du Hasard* et les surprises du théâtre, — L'année 1732. — Les contraintes du théâtre. — Les moyens de parvenir. — Comment le beau brunet devint M. de la Vallée. — Où le jeune mari de Mselle Habert fait la conquête d'une autre dévote et ce qui s'ensuivit. — *Le Paysan parvenu* (fin). — A l'aube de la comédie vertueuse, moralisante et larmoyante. — La question d'argent. — L'Académie. — La retraite du sape.

Textes de Léon Chancerel et Paul Blanchart.

Le Comédien	René Clermont
La Comédienne	Françoise Christophe Gisèle Casadessus Catherine Le Couey
Sébastien, le secrétaire	Léon Chancerel

Ont participé à cette émission : Mmes Micheline Boudet, Germaine Delbat, Evelyne Grilikès, Eléonore Hirt, Germaine Kerjean, Christiane Lasquin, Edith Loria, Christiane Minazzoli, Rose-Marie Moudouès, Denise Noël, Raymone, Marie-Blanche Vergnes. MM. Pierre Bertin, Paul Blanchart, André Brunot, François Chaumette, Louis Ducreux, Michel Etcheverry, René Farabet, Pierre Leproux, Renaud Mary, Jean Topart.

Les textes de ces émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de notre Société, 98, boulevard Kellermann, Paris-XIIIe, GOB. 46-55, de 15 h. à 18 h., samedi et dimanche exceptés.

CONGRÈS

IIIe CONGRES INTERNATIONAL D'HISTOIRE DU THEATRE

Nous rappelons que le *IIIe Congrès International d'Histoire du Théâtre* se tiendra à Paris du 25 juin au 2 juillet (voir Rev. d'Hist. du Théâtre 1960, n° 4).

Pour faciliter l'organisation des séances de travail, excursions et manifestations diverses nous demandons à ceux qui ne l'ont déjà fait, d'adresser d'urgence leurs demande d'inscription et propositions de communications au Secrétariat : Société d'Histoire du Théâtre, 98, boulevard Kellermann, Paris-XIIIe.

N'oubliez pas d'adresser votre cotisation 1961 à

M. le Trésorier de la S.H.T.

55, rue Saint-Dominique, Paris-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS	**18 NF**
MEMBRES FONDATEURS	**25 NF**
MEMBRES BIENFAITEURS	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de poste

Livres et Revues

France

Léon LAROCHE.— **Le Théâtre à Mâcon aux XVII· et XVIII· siècles.** Annales de l'Académie, T. XLIII, pp. 58-66, Mâcon, 1956-1957, 1959.

Au sondage fait dans les archives de Mâcon par Max Fuchs préparant « Gallier de Saint-Gérand, Directeur privilégié du Spectacle de Bourgogne » (Bulletin des Historiens du Théâtre, Travaux 1940-1941) l'étude du Dr Laroche apporte, mieux que des compléments, plus qu'une série de noms à ajouter au *Lexique;* elle précise l'importance de Mâcon, lieu d'étape pour les compagnies. Il faut retenir en particulier les dates de 1581 (assignation à la joueuse de comédies Aurelia de Salles faisant partie d'une troupe venue pour « jouer des commedyes à la manière ancienne »), 1612 (permission aux comédiens ordinaires du Roi disposés à représenter « istoires, commedies et tragedies »), 1661 (troupe Boilerille), 1667 (troupe Hautefeuille) et, pour le 18e siècle, nombre de sources nouvelles, signalées avec leur cote dans les archives de la Saône-et-Loire et de Mâcon.

Les indélicatesses d'un certain La Fougère dit Ergot, garde-magasin, tailleur et, éventuellement, figurant de la troupe de Jacques Brisson « directeur des spectacles des villes de Lyon et de Dijon » ont sauvé de la destruction un inventaire de costumes et accessoires de cette troupe qui desservait Mâcon. Le Dr Laroche, qui donne dans cette étude quelques-uns des articles les plus originaux de la liste, a bien voulu la transcrire complètement pour la R.H.T. (1). Nous ne pouvons que nous louer et le remercier de cette confraternelle obligeance, que souhaiter la multiplication de ces communications « Sociétés savantes régionales » — société de spécialistes. Le vestiaire 1765 de la troupe Brisson déplace quelque peu les idées reçues sur le costume au théâtre, en province notamment. Sans manquer à l'impératif (et quelque peu naïf quelquefois) « Paris reine du monde », les historiens placés dans la suite des *Mémoires de Marmontel* qui notent l'excellente influence d'un voyage à Bordeaux sur la diction de Mlle Clairon s'intéresseront à la variété, soucieuse de particulariser, de ce vestiaire.

René Thomas Coele.

(1) Voir page 37.

Bertolt BRECHT.— Numéro spécial. Cahiers du Cinéma, Paris, 40, 72 pages, fig. N° 114, Décembre 1960.

Consacré à Brecht, bien « que cet homme de théâtre a donné au cinéma fort peu de lui-même », ce numéro est la marque d'une démarche d'esprit à laquelle nous ne pouvons qu'applaudir; l'éditorialiste écrit : « nous ne condamnons pas notre art à un isolement jadis fructueux, aujourd'hui stérile. Nous pensons que désormais des points de convergence avec les disciplines rivales sont, non seulement nécesaires mais souhaitables. »

Au sommaire : « La Bosse » (scénario) et « Sur le système cinématographique » (fragment de « Le Procès de « l'Opéra de quat' sous ») de B. Brecht; « L'Oeil du maître », par Joseph Losey; « Pour une critique brechtienne du cinéma », par Bernard Dort; « D'un art moderne », par Louis Marcorelles; avec nombre d'illustrations dont la plupart sont empruntées aux réalisations théâtrales.

René Thomas Coele.

Philippe VAN TIEGHEM.— **Technique du Théâtre.** Paris, Presses Universitaires de France, 1960, Collect. "Que sais-je?" N° 859.

Dans la forme condensée et la conception synthétique de cette excellente et célèbre collection, Philippe Van Tieghem offre au profane curieux de théâtre et au spectateur non technicien mais avide des choses de la scène une substantielle introduction aux opérations constituant l'élaboration d'un spectacle et la vie d'une pièce. On serait tenté d'écrire sa « vie vivante » par opposition et par complément à la vie statique du texte quand il n'est que « littérature » dans la brochure imprimée. Ainsi passent tour à tour sous les yeux du lecteur de ce livre la recherche du manuscrit par le directeur soumis à des contingences diverses, l'apport des interprètes et les aspects du métier d'acteur, le rôle du metteur en scène et le travail des répétitions, la technique du plateau, du décor, des costumes, de la machinerie, pour aboutir à l'affrontement de la pièce avec le public.

Tout cela signifie beaucoup d'éléments et de commentaires à faire tenir dans le cadre traditionnel des 128 pages de chaque ouvrage de cette collection qui entend légitimement unir science et vulgarisation de qualité dans un format facilement accessible. Quand le sujet traité est tant soit peu « panoramique », le cadre tend à devenir carcan. Mais on appréciera, en fonction de cette obligation, la virtuosité qu'il y eut à juxtaposer ici des thèmes aussi divers que la propriété littéraire dans le secteur dramatique, les anciens « emplois », le maquillage, le trac, l'acoustique des salles, la scène tournante, l'éclairage ou l'organisation particulière de la Comédie-Française, sans compter bon nombre d'autres non moins importants comme la critique dramatique et la décentralisation. Certains de ces thèmes ne peuvent donc qu'être effleurés ou indiqués; aussi bien Philippe Van Tieghem n'a-t-il pas prétendu donner un enseignement à des spécialistes ou même à des apprentis techniciens : « Ces pages ont pour toute ambition (écrit-il au terme de son livre) d'éclairer le public et non d'instruire l'homme de théâtre ». Mais on peut penser que grâce à elles, et si elles trouvent leur large audience qui serait légitime, on entendra moins de réflexions insolites ou saugrenues, les soirs de « grand » public, dans les couloirs des théâtres — lieux qui semblent aussi privilégiés que les salles de musées pour donner libre cours

aux bavardages plus ou moins cocasses de gens qui n'oseraient point parler des techniques scientifiques mais qui s'arrogent toutes les licences de l'incompétence pour émettre des avis sur l'art. Payer leur entrée ne devrait point suffire pour les dispenser de s'instruire sur les problèmes dont il s'agit.

Philippe Van Tieghem se défend également d'avoir fait l'histoire de la technique : il en montre l'état actuel. Mais en présentant les éléments essentiels de la vie scénique, il se substitue à une sorte de prologue technique que j'avais donné (voici quinze ans) à une « Histoire de la mise en scène » parue dans la même collection (N° 309), qui se heurtait aux mêmes difficultés de synthèse et de condensation, et qui est aujourd'hui épuisée. Chevauchement tout partiel d'ailleurs, à propos d'objectifs différents. Les publications ne sauraient du reste être trop nombreuses pour l'initiation d'un public qui ne cesse de se renouveler par les apports jeunes, par ces nouvelles couches auxquelles les sollicitations multiples et les crises ne suffisent pas à dissimuler l'importance humaine et sociale d'un art qui vit (suivant une constatation latente dans tout ce précis de Philippe Van Tieghem) du croisement d'une évolution avec une tradition.

PAUL BLANCHART.

André VILLIERS. - **Le Personnage et l'Interprète.** Paris, Librairie Théâtrale, 1959.

Voici une quinzaine d'années qu'avec autant de science que de persévérance André Villiers poursuit une étude en profondeur de la psychologie de l'acteur et de l'art dramatique, et multiplie ses publications consacrées à ces problèmes. Alors qu'il a déjà dit beaucoup de choses subtiles et passionnantes (notamment dans *la Psychologie du comédien, la Prostitution de l'acteur* et *l'Art du comédien)*, renouvelant à l'occasion des thèmes sur lesquels existe déjà une abondante littérature, il n'a pas craint de revenir sur certains de ces thèmes en ce dernier ouvrage, tant (comme il l'écrit à la première ligne de sa préface) « *le propos du comédien semble inépuisable* ».

Il s'agit tout d'abord ici de la confrontation de l'acteur et du personnage de fiction qu'il incarne en lui prêtant son être de chair; des rapports, régis par un mécanisme subtil, entre le réel et l'imaginaire, entre le vécu et le surréel de toute scénographie cherchant la poésie et la vérité secrète au-delà du naturalisme, également (autre aspect des mêmes problèmes) entre« le beau naturel » et « le beau de l'art ». Il y a, dans l'essence même de l'art théâtral, une permanence de ces problèmes qu'André Villiers rappelle quand il évoque à la fois la sur-marionnette de Craig et « les marionnettes plus ou moins perfectionnées... dont l'auteur jouera à son gré » dont parlait Antoine dans une lettre fameuse à Le Bargy; mais, précisément, et Villiers a raison de le souligner, cette permanence même se nuance et s'infléchit plus ou moins « selon les temps et les écoles ». Dans le cas le plus général (qui est celui où il n'y a pas l'identification exceptionnelle entre l'aventure personnelle de l'interprète et le personnage qui lui est confié), il existe toujours une ambiguïté de l'acteur dont nous savons bien que le spectateur s'acharne souvent à vouloir percer les secrets; ce qui engendre, par exemple, le mythe des vedettes dont André Villiers écrit en des termes aussi pittoresques que judicieux : « *Conçues dans le mensonge de l'art, propre aux plus valables suggestions, ou dans l'hypocrisie commerciale, ces divinités d'une nouvelle Olympe jouissent d'un pouvoir de séduction considérable. Elles entretiennent des illusions, hantent des rêves, suggèrent des imitations, interviennent dans la vie intime des servants du culte.* » Synthèse, en peu de mots

mais combien expressive, d'une mythologie nouvelle, née surtout autour des acteurs dont l'écran multiplie l'image et agrandit l'audience jusqu'à l'universel, et qui n'est point sans aller jusqu'à susciter des interrogations rejoignant le domaine de la sociologie.

Autre remarque, glanée parmi bien d'autres, et qui vaut pareillement réflexion : « *Le poète, pour se mettre en scène avec ses vrais sanglots, use de l'artifice de l'art, se dissimule derrière l'œuvre; l'acteur, dont l'art implique au contraire la présence et le sanglot, ne nous livre rien de personnel* »; et pourtant « *on accorde un prix particulier à la sincérité de l'acteur quand il exalte sa nature vraie, quand, à travers l'œuvre à interpréter, il manifeste bien quelque chose de lui-même; ce n'est pas son aventure personnelle et nous ne pouvons nous y intéresser comme nous le ferions pour celle du poète; mais il y adhère avec une conviction personnelle.* »

Le chapitre le plus considérable, le plus fouillé, où André Villiers s'appuie sur des exemples très ingénieusement choisis et analysés avec une minutieuse pénétration (*la Ville Morte, la Vie est un songe, Macbeth, Lorenzaccio,* le rôle d'Ophélie, des « *partitions* » de rôles raciniens, des « *schémas dynamiques* » de Corneille et des « *inventions motrices* » de Molière), est consacré à *l'Imagination du Comédien,* déterminant la part de *création* qui demeure à l'actif de l'exécutant : « *l'aspect éphémère de la création ne nous fait pas douter de cette création* ». Il s'agit, en effet, cette fois, de la part de liberté de l'acteur, de ses inventions et décisions pour user de ses moyens et prestiges personnels sur le support pourtant précis du texte dramatique. C'est cette part de l'imagination personnelle, de l'utilisation de dons particuliers qui diversifie les interprétations d'un même rôle et qui conditionne la « *participation irrécusable* » de l'acteur à la réalisation originale de la fable dramatique.

Domaine secret, mystérieux, où l'interprète imagine, invente à partir des données sensibles d'un personnage ou d'une situation, à partir d'un climat physique ou d'une atmosphère, à partir des motifs et des prises de conscience proposés par le dramaturge. La traduction des inspirations venues de ce domaine de l'imaginaire suppose le « *simulacre respiratoire qui, par instants, s'identifie au souffle créateur* » (Jouvet *dixit*), « *l'exubérance poétique* » (expression de Gaston Bachelard) qui conditionne les souffles et les voix, les apports émotionnels, les surgissements par voies complexes d'éléments arrachés aux profondeurs nerveuses et physiologiques de l'être, les rythmes personnels conditionnés par la vie organique. Une analyse aussi précise que celle menée par André Villiers suggère cet enchevêtrement, chez l'acteur comme chez le poète, du physiologique et du psychique. Si bien que, chemin faisant, on retrouve Copeau citant la Règle de Saint Benoît : « *Notre âme doit être d'accord avec notre voix* ». Tout cela aboutissant au mot final de ce chapitre capital : « *L'interprète appréhende le mystère de l'être auquel il redonne une âme avec une voix et un corps* ».

Ce chapitre de l'intérêt le plus vif, et tout vibrant de l'attention passionnée que porte André Villiers à sa double vocation de psychologue et de metteur en scène, emprunte beaucoup, soit dans la substance, soit dans le vocabulaire, à la philosophie, à la science physiologique et à la psychanalyse. Il reste pourtant constamment clair, même en déchiffrant l'inexplicable, et par cela même d'autant plus attachant. Au reste, ces propos aboutissent à des conclusions d'ordre pratique sur la formation de l'acteur qui, toujours si enclin à se faire nommer « *artiste dramatique* », devrait mesurer que la technique, si importante soit-elle, n'est pas tout dans l'éducation du comédien qui doit faire place à la découverte de l'univers intime, au développement de la personnalité et de la curiosité intellectuelle.

Et c'est, à présent, Antonin Artaud qui fournit une référence, dans la mesure où il voulait faire « *entrer la métaphysique par la peau* ». Sous réserve, ajoutons-nous comme Villiers nous y invite, que la métaphysique ne soit ni illusoire, ni gratuite, ni génératrice de systématisation et de confusion.

Les derniers chapitres, qui esquissent les directives d'une pédagogie d'inspiration humaniste (comme l'était celle de Copeau) où l'exercice de la musculature et des sens ne saurait justifier « *l'oubli total des souffles* », me rappellent une remarque que me fit André Villiers sur son Théâtre en Rond : là, plus encore qu'ailleurs, l'action du comédien sur le public ne tient pas qu'à son talent et à sa technique, mais aussi à sa valeur humaine. Cette parole pourrait coiffer toutes les dernières pages de *Le Personnage et l'Interprète* qui sont d'une gravité émouvante.

Et puisque nous venons d'évoquer le Théâtre en Rond, disons que s'il est légitime d'admirer l'effort d'André Villiers esthéticien et théoricien, il est doublement heureux de l'admirer aussi comme metteur en scène de ce Rond qui semble sa passion. Il consacra à cette forme théâtrale, il y a deux ans, un précieux volume, résultat d'enquêtes, de méditations et d'expériences, qui faisait le point de la question (*Le Théâtre en Rond*, édit. Librairie théâtrale, 1958). L'un des chapitres porte en épigraphe cette phrase de Paul Valéry : « *Dire d'une théorie « qu'elle peut se soutenir », n'est-ce pas dire qu'il faut que quelqu'un la soutienne. D'elle-même elle tombe, et laissez-la tomber.* » Les théories d'André Villiers sur l'acteur, il les justifie et les « soutient » par ses réalisations même du Théâtre en Rond. Les deux dernières (*Ouragan sur le Caine*, puis *le Carafon*, de Marc Bernard), aussi parfaitement réussies l'une que l'autre, sont aussi contrastées qu'on le puisse imaginer : l'une toute centrée sur le drame intérieur de personnages traversés de leurs ouragans secrets, dans un total dépouillement des événements scéniques et une poignante concentration des esprits et des consciences ; l'autre entourant le secret d'une vieille femme de toute la vie cocasse d'une petite cité, avec des tableaux nombreux, des changements de lieux réalisés instantanément dans des noirs brefs, comme une sorte de travail de prestidigitation ; et dans les deux spectacles la « direction » d'un acteur central, sur qui se fixe une grande part de l'attention du public : Jean Mercure, c'est-à-dire l'un des premiers hommes de théâtre de notre époque et lui-même magistral metteur en scène, puis Sylvie, comédienne chevronnée et venue d'horizons bien différents. Deux réussites de cette envergure et de cette qualité juxtaposées à des livres comme celui qui a suggéré cette note, voilà qui témoigne qu'on ne saurait fragmenter la personnalité d'André Villiers : il justifie sa théorie de ne point dissocier le métier d'avec l'esprit, la technique d'avec le « souffle ».

PAUL BLANCHART.

Etats-Unis

Thomas BISHOP.— **Pirandello and the French Theatre.** New York University Press, 1960. 170 pages, bibliographie, index.

M. Bishop a choisi pour sujet de son étude un aspect passionnant de littérature comparée : le retentissement de l'œuvre dramatique de Pirandello sur la production théâtrale française contemporaine.

Sans doute, depuis Antoine et Lugné-Poë, les grands noms du théâtre étranger n'étaient plus inconnus en France. Mais jamais encore, à l'exception peut-être de Shakespeare et d'Ibsen, un homme de théâtre n'avait reçu un tel accueil ni joui d'un tel prestige. C'est en France, plus qu'en aucun autre pays d'Europe, que les conceptions dramatiques originales de Pirandello, son art et sa technique si personnels ont trouvé le terrain le plus favorable à leur épanouissement et ont exercé l'influence la plus décisive. C'est la France qui a le mieux intégré l'apport de Pirandello à son art national.

Comme le souligne le Professeur Brée dans son avant-propos, l'atmosphère intellectuelle en France était particulièrement propice à l'adoption des thèmes pirandelliens : l'œuvre de Proust, celle de Gide, les recherches du Surréalisme, l'intérêt suscité par les romans de Dostoievski et les travaux de Freud, l'influence de Craig et de Stanislavski, à travers les initiatives de Copeau et des Quatre du Cartel, avaient ouvert la voie aux nouveautés. A un moment où le Naturalisme dépassé n'avait pas encore trouvé de direction, Pirandello apporte au théâtre une prise de conscience neuve de l'être humain et des techniques que les autres arts avaient déjà éprouvées.

La représentation de *La Volupté de l'Honneur*, le 20 décembre 1922, sur la scène de l'Atelier, et surtout celle de *Six Personnages en quête d'auteur*, le 10 avril 1923, à la Comédie des Champs-Elysées, restent des événements marquants dans les annales du théâtre entre les deux guerres. Le simple succès d'estime qu'obtint la première pièce, en dépit de l'extraordinaire interprétation du rôle de Baldovino par Charles Dullin, ne doit pas faire oublier que c'est à lui que nous devons la première rencontre avec Pirandello. A Georges Pitoëff avec ses trouvailles de mise en scène revient le mérite d'avoir imposé le dramaturge italien au public parisien.

Désormais, son nom ne quitte plus guère l'affiche. Après une biographie succincte de l'auteur, M. Bishop consacre le premier chapitre de son ouvrage (I. The Success of Pirandello) à une discussion des pièces offertes à Paris et des réactions qu'elles provoquent chez les critiques. L'année 1925 voit 5 créations; entre 1930 et 1936, date de la mort de Pirandello, créations et reprises se succèdent au rythme d'une par saison; de 1950 à 1960, 14 pièces sont représentées. En 1951, *Chacun sa Vérité*, créé par Dullin, passe au répertoire de la Comédie-Française et en 1957, *Henri IV*, créé par Pitoëff, à celui du Théâtre National Populaire.

Le deuxième chapitre (II. The Ideas in Pirandello's theatre) est une étude des thèmes pirandelliens à travers un analyse fouillée de l'œuvre dramatique. La relativité de la vérité, en rapport avec la dichotomie entre illusion et réalité, la complexité et la multiplicité du « moi », l'irréductible opposition entre l'art et la vie, tels sont les grands thèmes ilustrés à des degrés divers dans les pièces de Pirandello. Le pessimisme désespéré qui se dégage de son œuvre est le corollaire naturel d'une philosophie qui souligne l'absurdité de la condition humaine et la torture intolérante qu'entraîne chez l'homme « la levée du masque », la prise de conscience du conflit entre ses impulsions et les inhibitions imposées par la société. Dans cette tragique confrontation de l'homme avec lui-même, Pirandello garde une attitude objective et ne condamne ni le code social, ni les instincts humains. Sa morale, aussi peu orthodoxe que possible, est issue de la grande pitié que lui inspirent les créatures, prises dans le piège de l'existence : ne pas faire de mal aux autres, pratiquer la plus grande tolérance, et préférer parfois à la sordide réalité, la salutaire illusion.

A la fin du chapitre, M. Bishop dégage quelques facteurs qui expliquent cette sombre attitude : de longues années auprès d'une femme, malade mentale incurable, des études en Allemagne où Piran-

dello s'est familiarisé avec la philosophie de Hegel et de Schopenhauer, l'influence de l'école littéraire des « groteschi et crepuscolari »; enfin, le climat général de l'époque.

Le reste de l'ouvrage est consacré à l'examen des relations entre l'œuvre dramatique de Pirandello et celle de dramaturges français importants et secondaires. M. Bishop divise son analyse en trois parties (III. The French Theatre : The Nineteen Twenties; IV. The French Theatre : The Nineteen Thirties; V. The French Theatre : The Postwar Area) en rapport avec le climat spécifique de chaque période.

L'illusion d'une paix durable teinte les années 20 d'un certain optimisme. Dans le domaine esthétique, encore influencées par les vues du XIXe siècle, elles représentent en quelque sorte une transition. Chez les dramaturges de tendances aussi diverses que Jean Sarment, Simon Gantillon, Jean-Victor Pellerin, Jules Romains, Henri Ghéon, Gabriel Marcel, Henri Bernstein, Denys Amiel, Jean-Jacques Bernard, Alfred Savoir, Michel de Ghelderode, M. Bishop décèle des affinités avec les vues de Pirandello ou une réelle influence, mais seulement dans quelques-unes de leurs pièces. Au cours des années 20, on s'intéresse sans doute aux idées neuves de l'auteur italien; cependant, à l'exception de Henri-René Lenormand, à l'œuvre duquel un long développement est réservé, elles ne rencontrent pas encore une complète adhésion.

Dans l'atmosphère politique troublée de l'entre-deux guerres, le modernisme du pessimisme pirandellien va prendre toute sa signification. Ressemblances ou influence sont relevées dans l'œuvre de Marcel Achard, d'Armand Salacrou, de Fernand Crommelynck, de Sacha Guitry, de Jean Cocteau, et même dans celle d'un auteur aussi indépendant que Jean Giraudoux. Mais c'est au théâtre de Jean Anouilh que M. Bishop consacre l'étude la plus détaillée, car son œuvre reflète le plus clairement l'influence de Pirandello, aussi bien dans les thèmes et leur présentation que dans l'atmosphere générale des pièces. Il semble donc que, pendant les années 30, les idées de Pirandello aient pénétré en profondeur et aient agi sur l'ensemble de la production dramatique de quelques auteurs français.

L'humiliation de la défaite et de l'occupation, la menace latente d'un nouveau conflit, l'anarchie des affaires internationales créent, après la deuxième guerre, un état d'esprit favorable au développement de la philosophie existentialiste. Au théâtre, Jean-Paul Sartre et Albert Camus, dans leur assertion d'un monde absurde et hostile et de la tragique solitude de l'homme, trouvent un précurseur en Pirandello. Parmi les dramaturges récents, certaines pièces de Georges Neveux, de Jean Genêt, d'Alfred Adam, de Jean Renoir reprennent les thèmes pirandelliens. Les plus originaux des auteurs nouveaux, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Jean Vauthier reconnaissent l'influence du pirandellisme sur leur œuvre.

Adoptées par ces dramaturges expérimentaux, les idées de Pirandello semblent appelées à jouer un rôle important dans le théâtre de l'avenir. Il est probable que ses leçons ne sont pas épuisées et qu'après avoir fortement marqué de son sceau le théâtre de notre époque, il soit l'un des « phares » de la période qui s'ouvre.

« C'est un plaisir, écrit le Professeur Brée à la fin de son avant-propos, de lire un livre qui évite scrupuleusement les théories prétentieuses et une terminologie obscure », et ceci n'est pas un des moindres mérites de l'ouvrage de M. Bishop. La solidité méthodique du plan, la clarté de l'exposition et du style, la minutieuse et compétente analyse des pièces, qui témoigne d'une connaissance approfondie de Pirandello et du théâtre français, la validité de jugements toujours modérés, rendent la lecture de ce livre agréable et enrichissante. Particulièrement intéressante est l'étude des thèmes pirandelliens, où l'auteur

réussit à élucider les aspects d'une philosophie complexe et réputée difficile.

La bibliographie et l'index qui complètent ce volume, en font un instrument de recherche utile et d'un maniement facile.

FRANCE FAUNY-ANDERS.

Albert B. WEINER.— **Philippe de Mézière's description of the Festum praesentationis Beatae Mariae,** translated from the Latin and introduced by an essay on **the Birth of modern acting.** New Haven, 1958, Edit. lim. à 350 ex.

A.-B. Weiner nous offre la première traduction anglaise de la description du *Festum praesentationis Beatae Mariae :* c'est un texte très précieux pour les historiens du théâtre médiéval. En 1951 Karl Young avait édité ce texte (P.M.L.A., p. 181-234) puis l'avait repris dans son ouvrage *Drama of the Medieval Church* (Oxford, Clarendon Press, 1951); c'est à cette dernière édition et non au manuscrit (B.N. 17330, fol. 18r-24r) que A.-B. Weiner s'est reporté pour établir sa traduction.

Le texte est précédé d'une étude sur l'auteur, la pièce et d'un bref exposé sur la mise en scène médiévale.

L'ouvrage, imprimé avec grand soin, est illustré de gravures sur bois modernes, d'inspiration médiévale, très agréables à regarder mais dont on peut contester l'opportunité. Pour accompagner un tel texte, seuls, nous semble-t-il, des documents authentiques peuvent convenir. On nous rétorquera qu'ils font défaut : excellente raison pour laisser à chacun le soin de recréer les scènes et les personnages évoqués par Ph. de Mézière.

R.-M. M.

A. M. NAGLER.— **Shakespeare's Stage.** New Haven, Yale University Press, 1958, X-118 pages.

Ce petit ouvrage a l'avantage d'être un précis solidement documenté de ce qu'on doit savoir sur la scène shakespearienne, de faire le point des théories les plus récentes et de contribuer à la discussion toujours ouverte sur l'interprétation des documents, malheureusement trop rares, concernant la structure et l'utilisation des théâtres. Les solutions proposées témoignent du bons sens et de la prudence du professeur Nagler, qui présente comme hypothèse ce qui n'est qu'hypothèse

L'explication qu'il donne du fameux croquis (c. 1596) représentant The Swan est plausible. Il s'agirait d'une répétition, et les personnages placés dans la galerie donnant sur la plate-forme scénique seraient des acteurs regardant jouer trois de leurs camarades, le reste du théâtre étant vide. Cependant le joueur de trompette annonçant le début du spectacle ne peut s'intégrer dans cette explication. L'auteur du croquis, dont nous n'avons d'ailleurs que la copie, paraît moins préoccupé de saisir sur le vif un moment précis, que de réunir quelques aspects du spectacle qui l'ont frappé. On ne peut écarter la supposition qu'il a dessiné les spectateurs logés dans la galerie parce que leur position paraissait curieuse à l'observateur étranger

qu'il était, et qu'il ne s'est pas donné la peine de représenter les autres. Il y a beaucoup d'arguments insoutenables dans les théories de Leslie Hotson, qui veut que les spectateurs aient entouré la scène sur les quatre côtés, et qui fait de cette galerie le lieu réservé aux spectateurs de marque, mais dans son dernier livre *(Shakespeare's Wooden O)* il marque un point lorsqu'il montre que, vu l'orientation des théâtres, ces places étaient avantageuses non seulement parce qu'on y voyait les acteurs de près, mais qu'on y était à l'abri du soleil et du vent. Il reste possible qu'une partie de la galerie, ou pour certaines pièces ou certains théâtres toute celle-ci, ait été réservée aux spectateurs de qualité, ce qui ne fait pas nécessairement du théâtre élisabéthain un théâtre « en rond ».

Nagler estime qu'on ne peut reconstituer The Globe, comme C.W. Hodges a tenté de le faire *(The Globe restored)* mais qu'on peut déduire les caractéristiques générales d'un théâtre public (parterre à ciel ouvert) de la période shakespearienne : du dessin du Swan, des contrats de construction de The Fortune et The Hope, de l'inventaire de The Rose, des indications scéniques des premières éditions, de quelques livres de régie. Il interprète ces documents avec un sens très vif de l'efficacité dramatique, en tenant compte de ce qu'on sait des représentations à la cour d'Angleterre par les registres des Menus-Plaisirs, et en se référant aux traditions médiévales et aux pratiques théâtrales contemporaines sur le Continent.

En fin de compte le théâtre shakespearien de Nagler reste assez proche du Globe de Hodges. Mur de scène recouvert d'une tenture, avec deux ouvertures latérales et une ouverture centrale communiquant avec le local où se costument les acteurs, se préparent les accessoires, etc. Une ou plusieurs trappes ménagées dans la plate-forme scénique élevée à peu près à hauteur d'homme. Utilisation d'éléments scéniques à deux ou trois dimensions servant à spécifier le lieu de l'action. Emploi, pour nombre de scènes d'intérieur, d'un pavillon central dont les tentures peuvent être écartées, structure « neutre » dont des accessoires peuvent préciser temporairement la nature. Existence, au-dessus du mur de scène, mais sous l'auvent protégeant la scène des intempéries, d'une galerie pouvant servir comme aire de jeu (éventuellement pouvant donner accès à une plate-forme constituée par la partie supérieure du pavillon central). Cette image composite résulte inévitablement, de la juxtaposition d'éléments mentionnés dans diverses sources, ou reconstitués d'après les indications scéniques, comme c'est le cas du pavillon central. Toute discussion valable de cette maquette de travail dépasserait les limites d'un compte rendu, il reste qu'elle nous oblige à réfléchir sur le fonctionnement de la scène shakespearienne, et à nous représenter dans l'espace le déroulement d'une action.

On se bornera à formuler ici quelques objections de détail. Ainsi il paraît impossible, pour des raisons d'acoustique et de synchronisme, que les musiciens aient été postés dans la partie supérieure de l'édifice, au-dessus de l'auvent protégeant la scène (p. 66). D'ailleurs la présence des musiciens, comme acteurs ou figurants, est souvent requise sur cette scène. (Dans le dessin du Swan on voit un joueur de trompette très haut perché, mais il annonce aux Londoniens que le spectacle va bientôt commencer). De même, Nagler commente favorablement (p. 15) la théorie de Hodges selon laquelle la forme des théâtres élisabéthains provient, non des cours rectangulaires d'auberges où les acteurs jouaient à l'origine, mais des arènes circulaires pour la

chasse à l'ours. Cependant (p. 106) il mentionne sans commentaire que les premières représentations publiques à Londres eurent lieu dans des auberges qu'il énumère. Des deux théâtres dont on connaît les contrats de construction, l'un, The Fortune, est carré, l'autre, the Hope, possède une scène démontable et est convertible en arène. Ne peut-on donc supposer que la cour d'auberge et l'arène sportive ont l'une et l'autre exercé une influence sur le développement des théâtres ? Mais nous ne citons ces objections que pour montrer le caractère stimulant du livre, où l'on trouvera encore des chapitres succincts sur les acteurs et leur jeu, sur les costumes, enfin sur les premiers théâtres « privés », de dimensions plus réduites, dont le public populaire est exclu, et qui marquent la première étape d'une évolution qui, dans l'espace d'un siècle, conduit du dispositif élisabéthain à la scène à l'italienne.

JEAN JACQUOT.

Musique et Danse

Antoine GOLÉA.— **La Musique dans la Société Européenne** (depuis le moyen âge jusqu'à nos jours), Bib. Homme d'action, 1960, 142 pages.

Toute la partie historique jusqu'au XIXe siècle, examinée sous l'angle du titre de l'ouvrage, est d'un très grand intérêt : « Fonctions sociales de la musique du XIe au XIVe siècle », « La Musique dans la Société de la Renaissance », « Le XVIIIe siècle, dernière période de la musique fonctionnelle »... puis, tout à coup notre auteur déraille en intitulant son chapitre V : « La solitude de la musique au XIXe siècle », quand, à ce siècle, l'art lyrique atteint — au moins dans la classe bourgeoise — une multitude de gens qui, après la désaffection partielle de la musique religieuse n'allait guère au concert !

Mais ce déraillement est organisé, car il est fait pour nous aiguiller sur la voie dodécaphonique, « courant (je cite) qui devait contribuer à la remise en ordre des valeurs », tout le reste n'étant, aux yeux de Goléa, que tricherie.

La musique « consolation des âmes », la musique « source de distraction ou de délassement », « plaisir de la musique » ? Bagatelles ! La musique est un devoir civique, la discipline de l'oreille, une discipline sérielle... De la série, encore de la série, toujours de la série !

J. VIGUE et J. GERGELY.— **La Musique hongroise,** Que sais-je ? N° 816, Pres. Univers., 1960, 128 pages.

Pendant 73 pages — de la préhistoire à 1800 — la musique hongroise ânonne (en dehors de quelques mélodies populaires qui péniblement se font jour), et le livre piétine.

Tous ces noms, toutes ces dates, toutes ces invasions et influences étrangères font montre d'une très grande érudition, mais apparaissent, au lecteur, bien vite fastidieux.

L'intérêt commence à naître au moment de l'éclosion du style national et s'amplifie lors de la venue d'un Bartok et d'un Kodaly.

Ce sont ces deux maîtres qui, après avoir dépouillé le folklore authentique, ont donné à la Musique hongroise ses lettres de noblesse. 16 pages sur 124 les concernent. C'est bien peu.

Jean MISTLER.— **A Bayreuth avec Richard Wagner.** Paris, Hachette, 1960, 256 pages, nomb. illust.

Sans traiter le cas Wagner en croyant illuminé, tel un Lavignac (dont « Le Voyage à Bayreuth » est un livre clé), il est certain que Jean Mistler reste passablement atteint de « wagnérite aiguë ». Mais ne parle-t-on pas excellemment de tout ce qu'on admire ?

La partie la plus originale du livre de Mistler réside dans le chapitre historique qui crée le charme du climat bayreuthien. Toutefois ce que dit l'auteur sur le bâtiment du *Festspiele* est fort instructif, même pour le profane; et la manière judicieuse dont il défend les audaces des nouvelles mises en scène de Wieland et Wolfgang Wagner, constitue une excellente introduction à les mieux goûter.

L'ouvrage est complété par une chronologie succincte de la vie de Wagner, et naturellement par une étude analytique des dix ouvrages donnés régulièrement à Bayreuth.

Conclusion : surtout ne partez pas à Bayreuth sans emporter votre Mistler.

Claude SAMUEL.— **Prokofiev,** Paris, Edt du Seuil, col. "Solfèges", 1960, 192 p., nomb. illust.

Enfin un ouvrage « hors ligne politique » sur le grand compositeur ! L'étude que nous propose Claude Samuel est fort sérieusement faite. Après avoir tracé un panorama des caractéristiques de la musique russe, il y introduit son personnage, montre son étonnante précocité, relate son éblouissante carrrière occidentale laquelle devait se terminer, par un retour en beauté, dans son pays natal.

Ce créateur, malgré ses audaces d'écriture, devait être un de ceux qui eurent le moins à souffrir d'un dirigisme artistique, du fait de ses dons mélodiques aux saveurs folkloriques, et par conséquent, relativement assimilables au peuple.

De l'œuvre considérable de Prokofiev, Claude Samuel devait, dans les 138 opus, analyser les principaux, tout en insistant sur certains opéras non encore présentés en France.

Un livre précieux sous tous ses aspects qui prend, en N° 16, place dans cette remarquable collection musicale.

René DUMESNIL. - **Tome V** de "**l'Histoire de la Musique**" de Combarieu-Dumesnil (la première moitié du XX· siècle), Paris, 1960, A. Colin edt., 552 p., nomb. ex. music.

Voici donc paru le dernier tome de cette « Histoire de la Musique » de Combarieu-Dumesnil, tome dû, comme le précédent à la seule plume de Dumesnil.

Dresser le bilan des activités musicales au cours de la première moitié du XXe siècle est une tâche ardue entre toutes. Comment l'historien, tiraillé par des tendances techniques plus ou moins incohérentes, assailli par les coups de propagande de pseudo-novateurs et de leurs thuriféraires qui veulent « du nouveau n'en fut-il plus au Monde », sollicité par l'éclosion sans cesse grandissante d'ouvrages, comment l'historien peut-il conserver la tête froide et, se gardant

de tout parti pris, voire de ses préférences, comment peut-il brosser un tableau d'ensemble ?

C'est pourtant ce qu'à réussi l'auteur dont l'immense savoir est celui d'un technicien, d'un artiste et aussi d'un humaniste. Oh ! nous ne disons pas que son travail puisse être considéré comme définitif et que dans ses appréciations nuancées — aussi objectives qu'elles soient — la postérité effacera certains noms et insistera sur d'autres, mais ce que l'on peut dire c'est que les Ecoles nationales et les individus qui les composent, sont toujours rattachés, par Dumesnil, à l'évolution des courants esthétiques.

Sur l'ensemble du volume l'Ecole française occupe une large moitié, les Ecoles étrangères, le reste (vingt p. Ecole allemande; dix p. : Suisse; trente p. Europe centrale et orientale; trente : Russie; quarante : Musiques latines; vingt : Musique nordique; vingt : Ecole anglaise; vingt : Amérique du Nord et Jazz).

Ce volume est en outre complété par un index général des cinq tomes (compositeurs et œuvres) et comporte également, à la fin de chaque chapitre, les références biographiques essentielles.

En résumé excellent ouvrage de haute vulgarisation, absolument indispensable à tous ceux qui aimant la musique sont désireux de connaître celle de leur temps, tout en se préservant d'un « avant-gardisme » exagérément tributaire de la mode.

Jean LAURENT.— **Serge Lifar, rénovateur du Ballet français.** Paris, Buchet-Chastel, 1960, 276 p., 16 H.T.

De nombreux livres ont été consacrés à la carrière éblouissante de Serge Lifar. Aucun cependant, que ce dernier né signé Jean Laurent, n'a peint d'une façon aussi détaillée et aussi approfondie, à la fois les caractéristiques du danseur et celles du choréauteur.

Jean Laurent parle de ce qu'il aime en artiste et en technicien : son étude est simultanément sensible et explicative, bref elle apporte à l'Histoire de la danse de notre temps (de 1929 à 1961) un document clé.

A la fin du volume 25 pages de tables constituent, pour les spécialistes et les curieux, un complément exceptionnel : la table chronologique complète des œuvres chorégraphiques de Lifar (Opéra, Opéra-Comique, Comédie-française, Théâtre de Versailles), la table complète des études de Lifar sur la danse et celle des expositions organisées sur son initiative, la table complète des ouvrages réglés par Lifar en dehors des subventionnés, sans parler d'une iconographie originale choisie avec discernement.

Un seul petit grief : l'analyse des partitions musicales semble avoir été un peu négligée.

Denise BOURDET.— **Visages d'aujourd'hui.** Paris, Plon, 1960, 288 pages.

Cette série de portraits — « suite sans fin » au précédent livre intitulé *Pris sur le vif* — due à la plume alerte de Denise Bourdet, forme une amusante galerie de nos contemporains : peintres, écrivains, dramaturges, critiques, compositeurs, interprètes... Tous y sont « croqués » avec une gentillesse qui n'exclut pas l'humour, un humour sans ombre de méchanceté.

C'est un peu la réédition du fameux « Une heure avec... », mais avec un quelque chose de moins direct, de moins terre à terre... Parfois des envolées d'impondérables en disent souvent plus long sur le personnage décrit que des propos trop précis. On pense à de la télévision écrite, et à nos yeux c'est vraiment là un compliment.

ANDRE BOLL.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées.
b) Archives.
c) Musées et Collections.
d) Expositions.
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.)

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre scolaire et universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL. MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
* **A.P.** — Arbeitsgemeinchaft fü das Puppenspiel.
* **A.S.** — Avant-Scène [Paris].
A.U. — Abo Underättelsa [Abo].
* **B.** — Bref [Paris].
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
B.V. — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.P.C.** — Cahiers Paul Claudel [Paris].
* **C.R.** — Cahiers Raciniens [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Drama [Londres].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.C.** — Etudes Classiques [Namur].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
Hbl.— Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
H.R. — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam]
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.**— Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris]
K.K.K.— Kroniek van Kunst en Kultuur [Amsterdam].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris]
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes
M.L.Q. — Modern Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
* **OSU T.C.B.** — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R. Th.** — Recherches théâtrales.
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Bd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés)

* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
Sh.Q. — Shakespeare Quarterly [New-York].
Su. S. — Snomen Sosialidemokratii [Helsinki].
S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].
* **T.** — Teatr [Varsovie]
Te. — Teatrul [Bucarest].
* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].
* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.
* **T.H.** — Théâtre en Hongrie [Bu [Budapest].
* **T.M.** — Théâtre dans le monde [Bruxelles].
* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].
Th. P. — Théâtre en Pologne [Varsovie].
* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].
* **Tp.** — Teatp [Moscou].
* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].
* **T.R.V.** — Théâtre-Rendez-vous [Paris],
* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].
* **T.Z** — Theater der Zeit [Berlin].
U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].
Vbl. — Vasabladet [Vasa].
V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].
Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette bibliographie a été établie par Rose-Marie Moudouès *avec la collaboration de :* France Fauny-Anders *(U.S.A.)*, Luis-Francisco Rebello *(Portugal)*, György Székely *(Hongrie) et les membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts des Spectacle :* K. Kirboe *(Danemark)*, D.-M. Moore *(Grande-Bretagne)*, I. Schiller *(Pologne)*, M. von Frenckell *(Finlande)*, F.-M. Wijckerheld Bisdom-Bruijn *(Pays-Bas)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. *Bulletin analytique de bibliographie hellénique.* T. XIX, année bibliographique 1958. Athènes, Institut français, 1960, 558 p.

Sections Théâtre et littérature.

2. *Enciclopedia dello Spettacolo.* Vol. VII, MAL-PERG, Roma, 1960, 1862 col. ill.

3. *Guide to the performings arts*, compiled by S. Yancey Belknap. London, Bailey et Swinfen, 1960, [4], 647 p., 22 1/2 cm.

4. *National Operatic and Dramatic Association Directory.* London, 1 Crestfield St., 1960, 214 p., 18 1/2 cm.

5. *Schweizerische Bibliographie des Theaters* 1953 *und* 1954, in Schweizer Theater Jahrbuch XXVI.

6. SHOWMEN'S GUILD OF GREAT BRITAIN. — *Showmen's yearbook : the official organ of the Showmen's Guild of Great Britain*, edited by F.C. Roope. London, 230 Abbey House, Victoria St., 1960, 264 p. illus., tables.

7. CHEVALLEY (Sylvie). — *Recherches théâtrales. Thèses de doctorat soutenues et en préparation dans les Universités de France* 1944-1959 (2). **R.Th.**, Vol. II, N° 3.

8. TOOLE-STOTT (Raymond). — *Circuses and allied arts : a world bibliography*, 1500-1959, *based mainly on circus literature in the British Museum, the Library of Congress, the Bibliothèque Nationale and on his own collection.* Derby, Harpur, 1960, Vol. II, 2-291 p., illus., plates, 27 cm.

Voir aussi N° 299, 502.

II

CATALOGUES

9. *Exposition Cholem Aleikhem* (1859-1916). (Paris 15-1/7-2-1960). Paris Comité français du Centenaire Ch. A., 1960, in-8°, 8 p.

10. *Museo del Instituto. Il exposicion del Teatro Nacional.* Revista de Estudios de Teatro [Buenos-Aires], 1959, II.

11. *Carlo Goldoni* (1707-1793) *et la comédie italienne en France.* Catalogue de l'exposition réalisée à la Mairie de Marvejols (7-7/1-9-59). Marvejols, Mairie, 1959, in-4°, 20 ff : multigraphiés.

12. GREG (*Sir* Walter Wilson). — *A bibliography of the English printed drama to the Restoration.* Vol IV. Introduction, additions, corrections, index of titles. London, O.U.P., 1959, XI-CLXXIV, 1643-1752 p. frontisp., facs., 28 1/2 cm (Bibliographical Society).

13. NORFOLK : County Council : Drama Committee. — *The American theatre :* [catalogue of] an exhibition of the U.S. Information Agency, under the direction of the Smithsonian Institution, Washington, D.C., designed by Tom Lee Ltd., Norwich, County Council, 1960, 46 p., 20 cm.

14. STAUD (Géza). — *Magyar színészeti szakkönyvek bibliográfiája* 1945-1960 *(Bibliographie théâtrale hongroise* 1945-1960*).* Budapest, 1960, 91 p.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

15. *Réalisme et poésie au théâtre.* Conférences du Th. des Nations 1957-1959, Entretiens d'Arras 1958. Paris C.N.R.S., 1960, in-4°, 294 p.

16. *Rozmowa o teatrze. (Discours sur le théâtre).* **Pa.T.**, 1960, N° 2, p. 255-258.

Textes authentiques de Mickiewicz, Slowacki, Krasinski et Norwid sous forme d'un dialogue.

17. ALBACH (Ben). — *Improvisatie op het toneel* (l'improvisation). **H.T.**, 1959-5/6.

18. BLAKELOCK (Denys Martin). — *Choosing your piece, a new anthology for actors' auditions.* London, S. French, 1960, X - 101 p., 19 cm.

19. BLONSKI (Jan). — *Teoria sytuacji dramatycznych Souriau. (La théorie des situations dramatiques de Souriau).* Dialog, 1960, N° 8, p. 81-86.

En lisant Les deux cent mille situations dramatiques *de* Souriau.

20. BRAGAGLIA (A.G.). — *Fotodinamismo futurista e aero dinamica.* Ora Zero, II, N° 8.

21. BRECHT (B.). — *Gleichermassen gefährlich und nützlich.* Sinn und Form, XI, N° 5-6.

22. BRECHT (B.). — *La tentative de Piscator.* **T.R.V.**, N° 8, 1960.

23. FALKIEWICZ (Andrzej). — *Witkacy, Artaud, awangarda. (Witkacy, Artaud, L'avant-garde).* Dialog, 1960, N° 6.

Les théories théâtrales de Witkacy (Stanislaw Ignacy Witkiewicz) et d'Artaud.

24. FRANK (André). — *D'Antonin Artaud aux cérémonies hittites.* **C.R.B.**, N° 31, 1960.

25. GISSELBRECHT (A.).— *Lessing et « La dramaturgie de Hambourg ».* **T.P.**, N° 40, 1960.

26. JACQUOT (Jean). — *Réflexions sur un débat qui reste ouvert,* in *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

Réalisme et poésie.

27. KAY (John). — *Entertainment.* Oxford, Blackwell, 1959 [March 1960], 8° 48 p., illus., plates, 19 cm.

28. KLOSSOWICZ (Jan). — *Teoria i dramaturgia Witkacego. (La théorie du théâtre et la dramaturgie de Witkacy).* Dialog, 1960, N° 1.

Confrontation des œuvres dramatiques et des théories sur le théâtre de Witkacy (Stanislaw, Ignacy Witkiewicz 1885-1939), *peintre, auteur dramatique et philosophe polonais.*

29. KOENIG (Jerzy). — *Craig, czyli paradoksy marzyciela. (Craig ou les paradoxes d'un rêveur).* Ibid., N° 5.

Les paradoxes dans l'œuvre théorique de Craig.

30. KOENIG (Jerzy). — *Teatr radziecki : Wachtangow. (Le théâtre soviétique : Wachtangow).* Ibid., N° 12.

Wachtangow, *Ses expériences théâtrales et ses écrits théoriques.*

31. LEWIS (Robert). — *Method, or madness?* With an introduction by Harold Clurman. London, Heinemann, 1960, [9], 165 p., 2 plates, 22 1/2 cm.

32. LORELLE (Yves). — *Théâtre total : « Le théâtre est une coïncidence des arts »* **T.R.V.**, 1961, N° 15.

33. MACIEJEWSKA (Maria Krystyna). — *Teatralia w ksiazkach wydanych w II półroczu 1958 reku. (Problèmes du théâtre dans les livres de la deuxième moitié de 1958).* **Pa.T.**, 1959, N° 4.

34. SARTRE (Jean-Paul). — *Notes sur le Théâtre.* **P.T.**, N° 166.

35. SELDES (Gilbert Vivian). — *The seven lively arts.* London, Yoseloff, 1960, 11, 306 p., 21 1/2 cm.

36. SZPOTANSKI (Janusz). — *Irzykowskiego teoria dramatu. (La théorie du drame d'Irzykowski).* Dialog, 1960, N° 10.

Les sources philosophiques de l'esthétique de Karol Irzykowski, *éminent critique polonais.*

37. TOUCHARD (P. A.). — *Réalisme, poésie et réalité au Théâtre.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

38. VARGAS (Luis). — *The Teach Yourself guidebook to the drama.* London, English Universities Press, 1960, 224 p. illus., diagrs., bibl., 18 cm.

39. VEINSTEIN (André). — *Nouvelles perspectives de recherche à partir du réalisme.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

40. VILLIERS (André). — *La réalité scénique.* Ibid.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale. Le public

41. *Comment lancer un centre culturel communal. Exemple de statuts et de règlement intérieur.* Bulletin de liaison de la Fédération des Centres Culturels Communaux, N° 2, 1960.

42. *Le public critique de « Tête d'Or ».* **C.R.B.**, N° 27*bis*, 1960.

43. ARO (Matti). — *Ei lasta pesuveden mukaan.* Teatteri [Helsinki]. 1959, N° 19-20.

Le réalisme fondement mais non structure du théâtre.

44. DURAFOUR (Michel). — *La Fédération Nationale des Centres Culturels Communaux.* Bulletin de liaison de la Fédération des Centres Culturels Communaux, N° 2, 1960.

45. HUISMANS (J.). — *Libéralisme esclavagiste.* Premières Mondiales, 1960, N° 11.

La censure en Belgique, 1960.

46. KOENIG (Jerzy). — *Teatr polityczny Erwina Piscatora. (Le théâtre politique de Erwin Piscator).* **Pa.T.**, 1960, N° 1, ill.

47. LEBESQUE (Morvan). — *On ne va pas au théâtre comme on va au bistrot.* Théâtre de demain, N° 12, 1960.

48. MacGOWAN (Kenneth), MELNITZ (William). — *Golden ages of the theater.* London, Prentice-Hall (1960), IX-166 p., fr. illus., maps, diagrs, bibliog., 20 1/2 cm.

49. MELNIKOV (A.). — *Le théâtre soviétique, théâtre populaire.* Premières Mondiales, Nlle série, N° 14, 1961.

50. OLIVIER (Claude). — *Les* 121 *et les spectacles.* **L.F.**, N° 845, 1960.

51. RICE (Elmer L.). — *The living theatre.* London, Heinemann, 1960, XIII-306 p., 22 cm.

52. TOUCHARD (P. A.). — *La décentralisation théâtrale et ses conséquences artistiques et sociales.* **E.N.**, 1960, N° 31.

53. VILAR (Jean). — *S'instruire est une conquête personnelle.* Premières Mondiales, 1960, N° 12.

54. WRIGHT (Edward Alington). — *Understanding today's theatre : cinema, stage, television.* London, Prentice-Hall (1960). 178 p., 2 illus., diagrs., 20 1/2 cm.

55. WALRAVENS (Jan). — *De opbloei der jonge Vlaamse dramaturgie... en de rol die de Kamertonelen daarin speelden.* **H.T.**, 1959-5/6.

L'avancement de la jeune dramaturgie flamande et l'importance du rôle des troupes « Kamertonelen ».

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

AFRIQUE DU SUD

56. DUBOIS (A. P.). — *Hoogtepunsen in Kaapstads Toneelseizoen.* 1959, **H.T.**, 1959-5/6.

Les meilleurs spectacles au Cap en 1959.

ALLEMAGNE

57. *L'opéra de Leipzig.* La Vie Culturelle en R.D.A., 1960, N° 4, ill.

Article à l'occasion de l'inauguration du nouvel opéra (8 octobre 1960*).*

AMERIQUE LATINE

58. *Temporada Teatral en Buenos Aires. Enero-junio* 1959. Revista de Estudios de Teatro (Buenos Aires), 1959, II.

AUTRICHE

59. *Le nouveau Festspielhaus de Salzbourg.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

BELGIQUE

60. *Le théâtre national de Belgique.* Premières Mondiales. Nlle Série, N° 14, 1961.

61. HUISMAN (Jacques). — *In the Belgian National Theatre, one problem among many others.* Premières Mondiales, Nlle Série, N° 14, 1961.

ETATS-UNIS

62. *La saison théâtrale* 1959-60 *à New-York.* Revue américaine d'information, sept. 1960 et Théâtre de Demain, N° 12, 1960.

63. BROCKETT (O. G.). — *The theatre of the Southern United States from the Beginnings through* 1865. **R.Th.**, Vol. II, N° 3.

FINLANDE

64. SMITH (Norman). — *Amerikassa esitetään uusia näytelmäkirjailijoita : Ford-säätiön dramaatikko-ohjelma.* (En Amérique on joue les nouveaux drames : Le programme dramatique de la Ford-fondation). Helsingin Sanomat. 29-2-1960, N° 58.

65. CURVIN (Jonathan). — *Amerikkalaisen kunnianteko Suomen teatterille.* (L'hommage d'un américain au théâtre en Finlande). Teatteri [Helsinki], 30-10-1959, N° 16.

66. GARD (Robert E.). — *Ensivaikutelmia suomalaisesta teatterista.* (Les premières impressions de théâtre en Finlande). Ibid., 13-11-1959, N° 17.

FRANCE

67. *La Réunion des Théâtres Lyriques Nationaux.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

68. *« Capitaine Fracasse » bilan d'une campagne.* **C.D.O.**, N° 39, 1961.

69. *Pleins feux sur la « Comédie de Saint Etienne ».* **T.R.V.**, 1961, N° 15.

70. PHILIBERT (P.). — *Perspectives sur la saison dramatique à Saint Etienne.* **L.F.**, N° 843, 1960.

71. — *La Comédie de Saint Etienne.* Ibid., N° 846, 1960.

72 *Le T.N.P.* Premières Mondiales, N° 12, 1960.

73. BOSWINKEL (W.). — *Jean Vilar vecht voor nieuwe toneelschrijvers.* **H.T.**, 1959-5/6. (Jean Vilar, les jeunes auteurs dramatiques et la Salle Recamier)

74. VILAR (Jean). — *Memorandum.* **T.P.**, N° 40, 1960.

75. *Le Grenier de Toulouse.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

76. BAELDE (G.). — *Le problème de croissance des Centres Dramatiques : l'exemple du Grenier de Toulouse.* **L.F.**, N° 842, 1960.

77. — *Le Théâtre Populaire en Poitou.* Ibid., N° 868, 1960.

78. BESSE (Jean). — *La nouvelle saison du Centre de l'Est.* Ibid., N° 846, 1960.

79. BARSACQ (André). — *Sept ans de malheur.* Théâtre de Demain, N° 12, 1960.

Le théâtre de l'Atelier depuis 1953.

80. C. O. — *Premiers pas du Centre Dramatique du Nord.* **L.F.**, N° 842, 843, 1960.

81. COPEAU (Jacques). — *Le Vieux Colombier* 1923-1924. **C.R.B.**, N° 33, 1961.

82. DAVRIL (Robert). — *Jacques Copeau et le Cartel des Quatre.* **E.A.**, 1960, N° 2.

C.R. du livre de F. FAUNY-ANDERS.

83. DUSSANE. — *Le théâtre, permanence et métamorphoses.* Les Annales, déc. 1960.

L'état présent du théâtre.

84.— *La Comédie-Française.* Paris, Hachette, 1960, 17×21, 96 p. 100 ill., 4 h.t. couleur.

85. GUILLOT (G.). — *Théâtre populaire en Dauphiné.* **L.F.**, N° 898, 1960.

86. — *Perspectives sur la saison dramatique à Lyon.* Ibid., N° 843, 1960.

87. IMBERT (Ch.). — *Le Capitole de Toulouse.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

88. KAUFMAN (W.). — *Malraux' Paris Revolution.* Saturday Review, Déc., 5, 1959.

89. LENOIR (J. P.). — *French Theatre under the fifth Republic.* Theatre Arts, déc. 1960.

90. SALOMAA (Kalevi). — *Avantgardistejä Pariisin pienissä tettereissä.* (Le théâtre d'avant-garde dans les petits théâtres de Paris). Etelä-Suomen Sanomat, 31-1-1960, N° 29.

91. WESKER (A.). — *Roger Planchon's Theatre.* New Statesman, sept. 3, 1960.

GRANDE-BRETAGNE

92. *The turbulent Thirties, a further decade of theatre recalled in words* by J. C. TREWIN *and in pictures by* R. MANDER *and* J. MITCHENSON. London, Macdonald and C° Ltd, 1960, in-4°, 144 p. ill.

93. BROWNE (M.). — *A sampling of Stratfords.* **D.**, Summer, 1960.

94. HODGKINSON (J. L.), POGSON (Rex). — *The early Manchester Theatre* London, Antony Blond for the Society for Theatre Research, 1960, 190 p., ill

95. MAY (Val). — *Nottingham playhouse, looks forward.* **D.**, Summer, 1960.

96. STROMAN (B.). — *Honderd festivals in tachtig jaar.* **H.T.**, 1959,4.

Cent festivals en 80 ans. Départ et accueil à Stratford-upon-Avon. Article sur le départ de Glen Byam Shaw comme directeur du Shakespeare Memorial Theatre et les débuts de Peter Hall son successeur. L'histoire de ce théâtre et les projets pour l'avenir. Analyse des différents styles des pièces de Shakespeare représentées dans ce théâtre.

97. WALLER (Ellen). — *George Devine zoekt naar « toneel-dat-nodig-is ».* Ibid., 5/6 (George Devine se met à la recherche du théâtre qui lui est nécessaire)

HONGRIE

98. BERCZELI (A. Károlyné). — *A Vígszinház müsora* 1896-1949. *(Le répertoire du Théâtre de la Gaîté à Budapest* 1896-1949*).* Budapest, 1960, 131 p.

99. KATONA (F.). — *Le théâtre national de Pécs.* **T.H.**, 1960.

100. KARDOS (Tibor). — *A magyar színjáték kezdetei. (Les débuts du théâtre hongrois).* Budapest, 1960, 143 p.

101. KISSNÉ (Földes Katalin). — *Az államosított vidéki szinházak müsora* 1949-1959. *(Le répertoire des théâtres d'état en province).* Budapest, 1960, 172 p.

102. KOCH (Lajos). — *A budapesti Magyar Szinház müsora. (Le répertoire du Théâtre Hongrois à Budapest).* Budapest, 1960, 85 p.

103. *A budapesti Operaház müsora.* 1884-1959. *(Le répertoire de l'Opéra de Budapest).* Budapest, 1959-1960, 89 p.

104. MALONYAI (D.). — *Le théâtre de l'Armée Populaire.* **T.H.**, 1960.

105. STAUD (Géza). — *Magyar szinházmüvészet* 1949-1959. *(L'art théâtral hongrois* 1949-1959*).* Budapest, 1960, 219 p.

106. SZANTO (J. S.). — *Reprises de pièces hongroises à Budapest et en province.* **T.H.**, 1960.

107. SZANTO (J. S.). — *Le théâtre hongrois en* 1959. Ibid.

108. SZEKELY (G.). — *Le 10e anniversaire de l'étatisation des théâtres en Hongrie.* Ibid.

IRLANDE

109. *Le théâtre en Irlande.* **C.D.O.**, N° 39, 1961.

ITALIE

110. *Festival delle novità* [Roma, Teatro dei Satiri]. Ora Zero, II, N° 8.

111. SCHILDT (Göran). — *Rooma-teatteria.* (Théâtre à Rome). **U.S.**, 10-4-1960, N° 99.

PAYS-BAS

112. *Theater. Jaarboek.* N° 9, *Seizoen*, 1959-1960. Redactie Luisa Treves, H. Deinum, W. Hofman, J. W. Hofstra en B. Troman. Uitgave Luisa Treves, Amsterdam, 1960.

POLOGNE

113. WISNIEWSKI (Jan). — *Historia teatru polskieg w czasopismach* 1-7-1958-31-12-1958. (L'histoire du théâtre polonais dans les périodiques, 1-7-31-12-1958). **Pa.T.**, 1959, N° 4.

114. *Chronique des premières théâtrales.* 1-9-60 *au* 30-9-60. **Th.P.**, 1960, N° 10.

115. *Mickiewicz, Slowacki, Krasinski, Norwid i Wyspianski na scenach polskich.* 1-VII-1955-1-VII-1960.*(Mickiewicz, Slowacki, Krasinski, Norwid et Wyspianski sur les scènes polonaises.* 1-VII-1955-1-VII-1960*)* par Zbigniew Wilski.. **Pa.T.**, 1960, N° 2, ill.

116. *Teatr Dramatyczny m. st. Warszawy*, dawniej Teatr Domu Wojska Polskiego. 1955-1958. (*Théâtre Dramatique de Varsovie*, auparavant Théâtre de la Maison de l'Armée Polonaise). Warszawa, 1959, 227 p., ill.

Album des photographies des affiches, des scènes des spectacles, des projets, de décors et de costumes, la liste des membres de l'ensemble et leurs portraits, le répertoire, bibliographie des critiques.

117. JACKL (Jerzy). — *Z badan nad teatrem czasów saskich. (Des recherches sur le théâtre de l'époque saxonne).* **Pa.T.**, 1960, ill.

Matériaux sur le développement de la vie théâtrale polonaise dans la première moitié du XVIIIe *siècle avant la création du théâtre public stable* (1765).

118. KLOSSOWICZ (Jan). — *Próby dramatyczne awangardy dwudziestolecia. (Les expériences dramatiques de l'avant-garde polonaise de* 1919 *à* 1939*).* Dialog, 1960, N° 3.

119. KRASINSKI (Edward). — *Repertuar Teatrów Miejskich we Lwowie za dyrekcji Wilama Horzycy.* 1932-1937. *(Le répertoire des Théâtres de la ville de Léopol sous la direction de Wilam Horzyca.* 1932-1937*).* **Pa.T.**, 1960, N° 1, ill.

120. LEWANSKI (Julian). — *Teatr, dramat i muzyka za Stanislawa Augsuta w swietle nowych zródel. (Le théâtre, le drame et la musique sous le règne de Stanislaw Auguste d'après des nouvelles sources).* Ibid.

Matériaux inédits sur le théâtre polonais de 1764 *à* 1782 *trouvés à la Bibliothèque Polonaise de Paris.*

121. NATANSON (Wojciech).— *Szkice teatralne. (Les essais théâtraux).* Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1955, 215 p.

Recueil des critiques et des essais, entre autre sur la visite de Louis Jouvet à Varsovie en 1948.

SUEDE

122. FLORENNES (Yves). — *Théâtre, enfant chéri...* **R.F.**, N° 125, 1961.

U.R.S.S.

123. KŒNIG (Jerzy). — *Teatr radziecki : okres Lunaczarskiego. (Le théâtre soviétique : étape Lounatcharsky).* Dialog, 1960, N° 9.

La politique culturelle de l'U.R.S.S. du temps de Lounatcharsky et les principales tendances du théâtre soviétique dans les années 1920-1930.

124. KŒNIG (Jerzy). — *Teatr radziecki : sezon pierwszy. (Le théâtre soviétique, les débuts).* Ibid.

Débuts du théâtre soviétique (1917-1919); *programme idéologique et artistique de Kierjentsev.*

125. SALOMAA (Kalevi). — *Leningradin teatteritalvea.* Etelä-Suomen Sanomat [Lahti]. 9-1-1960, N° 7.

b) Architecture, aménagements, équipement

126. D. B. — *Le dispositif scénique du festival populaire de Paris.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

127. — *Un théâtre à scène annulaire.* Ibid., N° 16.

128. GUSMANN (H.). — *Théâtre lyrique : architecture et équipement technique.* Ibid., N° 15.

129. HEMMERLING (K.). — *La construction de théâtres en R.D.A.* La Vie Culturelle en R.D.A., 1960, N° 3, ill.

130. RABAULT (René). — *Salle et scène.* Nos spectacles, N° 76, 1960.

131. VAL BAKER (Denys). — *The Minack theatre.* London, G. Ronald, 1960, 95 p., fr., illus., plates, 22 1/2 cm.

c) La représentation : mise en scène, décoration éclairage, distribution, etc.

132. *Après 32 ans Erich Engel réadapte la mise en scène de « l'Opéra de Quat' sous ».* La Vie Culturelle en R.D.A., 1960, N° 4, ill.

133. *Remarques sur la mise en scène de « La résistible ascension d'Arturo Ui » au Berliner Ensemble. Le grand show historique des gangsters.* **T.P.**, N° 40, 1960.

134. *Ze wspomnien o « Balladynie » w I Studio MChAT. (Des souvenirs sur la «Balladine» au Studio de MXAT).* Traduction et notes de Irena SCHILLER. **Pa.T.**, 1960, N° 2, p. 346-353.

Fragments du sténogramme inédit d'un dialogue de 1946 *entre les interprètes et l'auteur de la musique du spectacle moscovite du drame de Slowacki dont la première eut lieu le* 16 *février* 1920.

135. ANTOINE (André-Paul). — *Le naturalisme d'Antoine : une légende,* in *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

136. *Les mises en scène shakespeariennes et Antoine.* **E.A.**, 1960, N° 2.

137. BARRAULT (Jean-Louis). — *Du « Théâtre Total » et de « Christophe Colomb ».* **C.R.B.**, N° 27 *bis*, 1960.

138. BAUER (G.). — *Ce soir Ruy Blas...* Comédie-Française prog. de la reprise de *Ruy Blas*, 1960.

Article de GUERMANTES *in Figaro* 23 *mai* 1938.

139. BLATCHLEY (J.). — *De l'école du « Old Vic » à la Comédie de Saint Etienne.* **E.A.**, 1960, N° 2.

140. BLUMOWNA (Helena). — *Zbigniew Pronaszko.* Warszawa, Arkady, 1958, 80 p., ill.

Monographie sur un éminent peintre (1885-1958) *décrit, entre autres, ses œuvres scénographiques, ainsi que celles de son frère* Andrzej PRONASZKO *collaborateurs de* Leon SCHILLER.

141. CARTIER (Jean-Albert). — *Cette saison les jeunes peintres ont leur chance au théâtre.* **A.**, N° 789, 1960.

142. CHARRAS (Ch.). — *L'influence du metteur en scène sur la décoration théâtrale de Copeau, Gémier, Jouvet, Dullin, Baty et Pitoëff.* In Positions des thèses et mémoires des élèves de l'Ecole du Louvre 1953-1959. Paris, Ecole du Louvre, 1959.

143. CHEVALLEY (Sylvie). — *Les interprètes de « Ruy Blas».* Comédie-Française. Prog. de la reprise de « *Ruy Blas* », 1960.

144. DAVRIL (R.). — *Les pionniers.* **E.A.**, 1960, N° 2.

ANTOINE, LUGNÉ POE, GÉMIER et les Elizabéthains.

145. *Les mises en scène de Pitoëff.* (Shakespeare). Ibid.

146. HENRY (H.). — *Charles Dullin et le Théâtre Elizabéthain.* Ibid.

147. GOURFINKEL (Nina). — *Les interprétations russes de Tchékhov.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

148. GRIMME (Karl Maria). — *Ook het décor « symbool van werkelijkheid ».* **H.T.**, 1959, 4. Le décor « symbole de la réalité ».

149. HIKMET (N.). — *Erinnerungen an Meyerhold.* Sinn und Form XI, N° 5-6.

150. JACQUOT (Jean). — *Vers un théâtre du peuple : Shakespeare en France après Copeau et le Cartel des Quatre.* **E.** A., 1960, N° 2.

151. *Théâtre et poésie : Gaston Baty et les élisabéthains.* Ibid.

152. JASTRZEBSKI (Zdzislaw). — *Sceniczne dzieje Nrowida. (L'histoire scénique de Norwid).* **Pa.T.**, 1960, N° 2, ill.

Les réalisations scéniques des drames de NORWID *avec la liste des premières et la bibliographie des critiques.*

153. JOULE (Claude). — *Les mises en scène modernes de « Dom Juan ».* Technique, art, science, juin 1960.

154. JULIEN (A. M.). — *La mise en scène de « La vie est un songe »*. In *Réalisme et Poésie au Théâtre*. C.N.R.S., 1960.

155. PISCATOR (Erwin). — *Satyra epicka. (La satire épique)*. Traduit par Jerzy KOENIG. **Pa.T.**, 1960, N° 1, ill.

Le XIXe chapitre du livre « Das politische Theater » traitant de la mise en scène de « Schweik » d'après le roman de HASEK.

156. RUDNICKA (Jadwiga). — *Relacje o warszawskich przedstawieniach « Henryka VI na lowach » z 1792 r. (Les rapports sur les spectacles de la « Partie de chasse de Henri VI » à Varsovie en 1792)*. Ibid.

Publication des extraits de la correspondance inédite de l'époque concernant les spectacles de la pièce susnommée de Wojciech BOGUSLAWSKI.

157. SCHILLER (Léon). — *O Wilamie Horzycy. (De Wilam Hrozyca)*. Ibid.

Première édition posthume d'un fragment d'un essais sur la mise en scène romantique dans les théâtres polonais d'entre les deux guerres; le fragment publié est consacré à un des meilleurs metteurs en scène du drame romantique polonais et étrangers, Wilam HORZYCA (1889-1959).

158. SLAUGHTER (R.). — *Jacques Copeau, metteur en scène de Shakespeare et des élisabéthains*. **E.A.**, 1960, N° 2.

159. SCHEHADE (G.). — *« Le voyage »*. 1er tableau. **C.R.B.**, N° 34, 1961.

Avec en marge indications de mise en scène de J.-L. BARRAULT.

160. SEMPRUN (Carlos). — *Journal d'une création*. [*« Barrage sur le Pacifique »* de G. SERREAU d'après M. DURAS]. Théâtre de demain, N° 12, 1960.

161. SREBRNY (Stefan). — *Arystofanes na scenie atenskiej. (Aristophane sur la scène athénienne)*. Dialog, 1960, N° 5.

162. — *Wyspianski w Reducie (Wyspianski au théâtre Reduta)*. Dialog, 1960, N°8

Les mises en scène des œuvres de Wyspianski au théâtre expérimental Reduta (1924-1927).

163. TRIOLET (Elsa). — *La vérité mise en scène*. **L.F.**, N° 845, 1960.

164. VICTOR HUGO (Adèle). — *La première de « Ruy Blas »*. Comédie-Française, Prog. de la Reprise de *« Ruy Blas »*, 1960.

165. VILAR (Jean). — *Red roses for me*, propos recueillis par J. C. JAUBERT. Bref, N° 43, 1961.

*Situation d'*O. CASEY *dans le théâtre contemporain. Problèmes de mise en scène de sa pièce.*

166. WARRE (M.). — *Next scene please!* **D.**, Summer, 1960. Stage scenery in the light of history, with reference to what the audience see or expect see on the stage and how the designer supplies or fail to supply what is expected.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

167. CUNNINGTON (C. W.), and BEAR (Ch.). — *A dictionnary of English Costume* 900-1900. London, A. and Ch. Black, 300 ill.

168. HEAD (Edith), ARDMORE (Jane Kesner). — *The dress doctor*, sketches by Edith Head. Kingswood (Surrey), World's Work, 1960, 224 p., illus., plates, 20 1/2 cm.

169. PIZZORNO (Alessandro). — *Le masque*. **C.R.B.**, N° 31, 1960.

170. THIEL (Erika). — *Geschichte des Kostüms*. Berlin, Henschelverlag, 680 p., 612 ill.

e) Législation

171. *Creacion de la Comedia de la provincia de Cordoba*. Revista de Estudios de Teatro [Buenos Aires], 1959, II.

172. 12 *proposte di Ruggi per la nuova legge sul teatro* (Italia). **R.**, X, N° 5.

173. *Prawo teatralne*. Zbiór przepisów prawnych z objasnieniami wedlug stanu prawnego na dzien 1-IX-1957 r. (*La loi théâtrale*. Recueil des règles de droit avec des explications pour le 1-IX-1957). Warszawa, Wydawnictwo Prawnicze, 1957, 326 p.

V

LE COMÉDIEN

174. BERTIN (Pierre). — *Au conservatoire*. **R.P.**, janv. 1961.

175. DUSSANE. — *Cas de conscience du comédien.* Paris, Edit. Fleurus, 1960, 108 p.

176. GRAVEY (Fernand). — *Le droit de l'interprète.* **T.M.**, Vol. IX, N° 4.

177. HAUER (Arend). — *Twee mensen op het toneel.* **H.At.**, février 1960.

Les différentes manières et techniques de se trouver en tête à tête sur la scène

178. SAINT-DENIS (Michel). — *Theatre : the rediscovery of style.* London. Heinemann, 1960, 110 p., fr. illus., plates, 22cm et New York, Theatre Arts Books, 1960, 110 p.

179. STRAUB (Manuel). — *Elementaire training.* **H.At.**, novembre 1959.

Entraînement élémentaire (Exercices avec vent, eau et ténèbres).

180. — *Elementaire training* (samengestelde oefeningen). Ibid., décembre 1959.

Entrainement élémentaire (exercices composés). Exercice pour représenter clairement une pièce sans mots.

181. VEJRAZKA (V.). — *L'acteur de théâtre à la télévision.* **T.M.**, Vol. IX, N° 4.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

BUSCH (Ernst)

182. KAHLAU (H.). — *Ernst Busch.* La vie culturelle en R.D.A., 1960, N° 4. ill.

WEIGEL (Helena)

183. *La comédienne Hélène Weigel.* **B.**, N° 41, 1960.

CHINE

MEI LAN-FANG

184. SCOTT (Adolphe Clarence). — *Mei Lan-Fang, leader of the Pear Garden.* London, O.U.P., 1959, 140 p., fr. illus., pl., 24 1/2 cm.

ÉTATS-UNIS

ASTAIRE (Fred)

185. — *Steps in time.* London, Heinemann, 1960, XI-338 p., fr., ill., pl., facs., 21 1/2 cm.

BURKE (Billie) [*Mary William Ethelbert Appleton*]

186. *With powder on my nose* [*by*], *Billie Burke, with Cameron Shipp,* illustrated by Vasiliu. London, Peter Davies, 1960, 209 p., ill., 20 /12 cm.

DRAPER (Ruth)

187. *The art of Ruth Draper : her dramas and characters,* with a memoir by Morton Dauwen Zabel. London, O.U.P., 1960, VIII-396 p., fr., ill., plates, bibliog., 22 1/2 cm.

HART (Moss)

188. — *Act one : an autobiography.* London, Secker et Warburg, 1960, [4], 444 p., 22 1/2 cm.

FRANCE

ACQUART (André)

189. *Entretien avec André Acquart* **B.**, N° 42, 1961.

BARSACQ (Léon)

190. SALVY (Claude). — *Chez Léon Barsacq.* **N.L.**, N° 1728, 1960.

BEAUREPAIRE (André)

191. ROQUES (Alfred). — *André Beaurepaire.* **A.**, N° 787, 1960.

192. SALVY (Claude). — *Décorateurs de Théâtre : André Beaurepaire.* **N.L.**, N° 1729, 1960.

CASSANDRE (A. M.)

193. — *Décorateurs de théâtre : Cassandre.* Ibid., N° 1721, 1960.

CHEVALIER (Maurice)

194. CHEVALIER (Maurice). — *C'est l'amour.* Récit recueilli par R. et E. Mason Pollock, Paris, Julliard, in-8° soleil, 360 p.

DESCAVES (Pierre)

195. DESCAVES (Pierre). — *Mémoires de ma mémoire.* Paris, Edit. Wesmail-Charlier, 1960, 150 p.

GUITRY (Lucien)

196. BERGNER (Georges). — *Lucien Guitry.* L'Amateur, N° 79, 1960.

KALFF (Marie)

197. SANDBERG (Henri). — *Het leven en lijden van Marie Kalff.* **H.T.**, 1959, 5/6.

LEMAITRE (Frederick)

198. BALDICK (Robert). — *Frédérick Lemaître à l'heure de « Ruy Blas ».* **F.L.**, N° 759, 1960.

MORLAY (Gaby)

199. *Madame Gaby Morlay*, interview de Jacques Spacagna. **P.T.**, N° 165.

PHILIPE (Gérard)

200. *Gérard Philipe. Souvenirs et témoignages* recueillis par Anne Philipe, présentés par Claude Roy. Paris, Gallimard, 1960, Coll. Air du Temps, 20 × 29, 452 p., 32 pl. h. t.

201. CLAIR (René). — *Gérard, mon ami.* **N.L.**, N° 1734, 1960.

202. COCTEAU (Jean). — *Hommage à Gérard Philipe.* Spectacles, Nouvelle Série, N° 1, 1960.

203. GIANNOLI (Paul). — *La vie inspirée de Gérard Philipe.* Paris, Plon, 1960, in-8° soleil.

204. K. M. — *Gérard Philipe na scenie.* **T.**, 1960, N° 22.

205. LE BOLZER (Guy). — *Gérard Philipe.* Lyon, SERDOC, s. d., in-8°, 48 p.

206. MORVAN-LEBESQUE. — *Les rendez-vous de Gérard Philipe.* Spectacles, Nouvelle Série, N° 1, 1960.

207. VILAR (Jean). — *Gérard Philipe notre ami.* **L.F.**, N° 851, 1960.

PITOEFF

208. *Les Pitoëff inconnus.* Témoignages et commentaires de Colette, André Frank, Gérard d'Houville, H. R. Lenormand, Aniouta et Sacha Pitoeff, Roger Martin du Gard. Spectacles, Nlle série, N° 1, 1960.

209. JOUVE (Pierre-Jean). — *Mémoire de Pitoëff.* Ibid.

RUBINSTEIN (Ida)

210. G. C. — *Ida Rubinstein.* **N.L.**, N° 1729, 1960.

211. JOURDAN-MORHANGE (H.). — *Ida Rubinstein.* **L.F.**, N° 846.

212. P. G. — *Ida Rubinstein.* **F.L.**, N° 757, 1960.

GRANDE-BRETAGNE

GUTHRIDE (Tyrone)

213. — *A life in the theatre.* London, H. Hamilton, 1960, VII-320 p., fr., ill., pl., 22 1/2 cm.

HAVOC (June)

214. — *Early Havoc.* London, Hutchinson, 1960, 276 p., fr., ill., pl., 22 cm.

HOWARD (Leslie Ruth)

215. — *A quite remarkable father.* London, Longmans, Green, 1960, XI-280 p., ill., pl., 22 1/2 cm.

KENDALL (Henry)

216. — *I remember Romano's : the autobiography of Henry Kendall.* London, Macdonald, 1960, 22 1/2 cm, XIV-15-224 p., fr., ill., pl.

ROBSON (Flora)

217. DUNBAR (Janet). — *Flora Robson.* London, Harrap, 1960, 276 p., fr., ill., pl., 22 cm.

HONGRIE

218. IGNACZ (Rózsa). — *Prospero szigetén. (L'île de Prospero. Sur quelques grands acteurs hongrois).* Budapest, 1960, 238 p.

219. LASZLO (Anna). — *Hevesi Sándor.* Budapest, 1960, 441 p., 6 t.

INDE

220. *Two Marathi actor's* (Ch. Kolhatzar, P. Altekar). **T.U.B.,** VIII, av. 1960.

PAYS-BAS

221. POS (W. Ph.). — *Albert van Dalsum.* **K.K.K.,** N° 8, 1959.

Article sur l'acteur, metteur en scène Albert van Dalsum à l'occasion du cinquantenaire de sa carrière théâtrale.

PAYS-SCANDINAVES

222. BEWER (William). — *Jeg mindes.* Copenhague, Hasselbalch, 1959, 114 p., ill.

POLOGNE

223. BEYLIN (Stefania). — *A jak to było, opowiem... (Et comme c'était, je vous le raconterai...).* Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1958, 101 p., ill.

Récits sur le travail des acteurs polonais dans le film tiré de leurs souvenirs.

ADWENTOWICZ (Karol)

224. — *Wspominki. (Souvenirs).* Posłowie Stanisława Marczaka-Oborskiego. Postface de Stanisław Marczak-Oborski. Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, ill., bibliographie.

Les souvenirs d'un éminent acteur (1872-1958).

BOGULAWSKI (Wojciech)

225. RUDZ (Włodzimierz). — *Dobytek Wojciecha Bogusławskiego w świetle inwentarza z* 1829 *r. (Les biens de Wojciech Bogusławski d'après un inventaire de* 1829*).* **Pa.T.,** 1960, N° 1.

Publication d'un inventaire récemment découvert, établi juste après la mort du créateur du Théâtre National; ce document prouve bien sa situation matérielle très difficile et caractérise sa personnalité.

226. TIMOSZEWICZ (Jerzy). — *Nieznany list Wojciecha Bogusławskiego. (Une lettre inconnue de Wojciech Bogusławski).* Ibid.

Publication d'une lettre récemment retrouvée.

BOGULAWSKA (Rozalia)

227. LIPINSKI (Jacek). — *Zapomniana aktorka. (L'actrice oubliée).* Ibid.

Les matériaux recueillis sur Rozalia Bogusławska (1787-1866), *fille de* Wojciech Bogusławski *et femme de son successeur au poste de directeur du Théâtre National,* Ludwik Osiński.

KOMOROWSKI (Józef)

228. SWIETLICKA (Halina). — *Józef Komorowski.* 1818-1858. Ibid.

Article sur un acteur oublié de l'époque romantique, d'après les critiques.

SCHILLER (Léon)

229. AXER (Erwin). — *Notatki o Schillerze : paradoks pedagogiczny. (Notes sur Léon Schiller : un paradoxe pédagogique).* Dialog, 1960, N° 6.

Portrait du grand metteur en scène polonais par un de ses plus éminents élèves.

ZOLKOWSKI fils (Alojzy)

230. SZCZUBLEWSKI (Józef), SZWANKOWSKI (Eugeniusz). — *Alojzy Zółkowski-syn.* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1959, 251 p., ill.

Almanach d'un excellent acteur comique (1814-1889).

MODRZEJEWSKA (Helena)

231. *Z nieznanych listów. (Des lettres inconnues).* **Pa.T.,** 1959, N° 4.

232. *Wspomnienia o Modrzejewskiej. (Souvenirs sur Modrzejewska).* Ibid.

Mémoires des partenaires de l'actrice et des spectateurs polonais et étrangers : Wojciech Brydzinski, Karol Adwentowicz, J. Ranken Towse, Elzbieta Kietlinska, Zofia Wojcicka-Chylewska.

233. *Z kroniki obchodów piecdziesieciolecia smierci Heleny Modrzejewskiej.* (Chronique des solennités commémoratives à l'occasion du cinquantenaire de la mort de Modrzejewska). Ibid.

234. *Norwid o Modrzejewskiej. (L'opinion de Norwid sur Modrzejewska).* Ibid.

Les paroles du poète exprimant la conviction que la célèbre actrice possédait aussi un grand talent d'écrivain.

235. GASSOWSKI (Szczepan).— *Maria Stuart Modrzejewskiej. (La Marie Stuart de Modrzejewska).* Ibid.

Modrzejewska interprète du rôle principal du drame de Juliusz Slowacki.

236. SZCZUBLEWSKI (Józef). — *Czy Modrzejewska z Warszawy wygnano? (A-t-on chassé Modrzejewska de Varsovie?).* Ibid.

Analyse des causes du départ de Modrzejewska pour l'Amérique.

237. ORNA (Elizabeth). — *Wystepy prowincjonalne Heleny Modrzejewskiej w Anglii. (Les tournées d'Helena Modrzejewska dans les villes de province de l'Angleterre).* Traduction de l'anglais par Antoni Debnicki. Ibid.

238. SKINNER (Cornelia Otis). — *Madame Modjeska.* Traduction de l'anglais par Antoni Debnicki. Ibid.

Un chapitre des mémoires de la fille des partenaires de Modrzejewska, Maud et Otis Skinner « Family Circle », Boston-Cambridge 1948.

239. SWIETLICKA (Halina). — *Booth i Modjeska. (Booth et Modjeska).* Ibid.

Tournées artistiques de Modrzejewska *avec* Edwin Booth.

240. SZCZUBLEWSKI (Józef). — *Aktorka. (L'actrice).* Ibid.

*L'analyse des traits caractéristiques d'*Helena Modrzejewska *comme actrice.*

241. TERLECKI (Tymon). — *Pani Helena. (Madame Helena).* Ibid.

*Silhouette d'*Helena Modrzejewska (1840-1909).

SUISSE

242. SCHEDE (W. M.).— *Farbenspiel des Lebens Max Pfister Terpis, Archilekt Tänzer, Psychologe,* 1889-1958. Schweizer Theater Jahrbuch XXVI der Schweizerischen Gessellschaft für Theaterkultur, 1960.

U.R.S.S.

243. ARVELO (Ritva). — *Stanislavski jälleen valokeilassa.* Teatteri. [Helsinki]. 18-12-1959, N° 19-20.

DIAGHILEV (Serge de)

244. SOKOLOVA (Lydia *pseud.*) [MUNNINGS (Hilda)]. — *Dancing for Diaghilev : the memoirs of Lydia Sokolova,* edited by Richard Buckle. London, Murray, 1960, XI-287 p., fr., ill., pl., 22 1/2 cm.

NIJINSKI (Waclaw)

245. NIJINSKA (Romola). — *Nijinsky, by Romola Nijinska, his wife.* Harmondsworth (Mddx.), Penguin Books, 1960, 348 p., ill., pl., 18 1/2 cm.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GENERALITES

246. DIETRICH (Margret). — *Das moderne Drama.* Stuttgart, Kröner Verlag, 1960, 648 p.

247. DEN HERTOG (Ary). — *Enige Beschouwingen over de techniek van de toneelschrijfkunst.* **H.T.**, 1959, 5/6.

Quelques réflexions sur la technique de la littérature dramatique. Résumé de la conférence faite par den Hertog au congrès du PEN à Edinburgh, 1950.

248. HEGEDUS (Géza). — *A görög szinháztól a szovjet szinházig. (Du théâtre grec au théâtre soviétique).* Budapest, 1960. 825-896 p.

249. STRAUB (Manuel). — *Wat is een goed stuk?* 1. *De Taal.* 2. *De Expositie.* H.At., janv. 1960 et fév. 1960.

Qu'est-ce qu'une bonne pièce?
1. *La Langue.*
2. *L'exposition.*

ANTIQUITE

250. LACARRIÈRE (Jacques). — *Tragédie grecque... et distanciation.* **B.**, N° 42, 1961.

ESCHYLE

251. MAZZARINO (S.). — « *Incontro con le Eumenidi* » : *gli Eupatridi, Eschilo e Pericle.* Orpheus (Catania), VII-1960.

EURIPIDE

252. BONNARD (André). — *Réalisme et Poésie dans la tragédie de « Médée ».* In *Réalisme et poésie au théâtre.* C.N.R.S., 1960.

MENANDRE

253. MENANDER. — *Dyskolos.* Udg. og komm. af Otto Foss. Copenhague, Gyldendal, 1960, 69 p.

SOPHOCLE

254. SOPHOCLE. — T. III. *Philoctète. Œdipe à Colone.* Texte établi par A. Dain et traduit par P. Mazon. Paris, les Belles Lettres, 1960, 20 × 13, 296 p.

255. — T. II. Edit. Robert Pignarre. Réimp. Paris, Garnier, 1960, in-16, 328 p.

ALLEMAGNE

256. *Etudes sur le drame en Allemagne.* **E.G.**, 1960, N° 2.

257. MELCHINGER (Siegfried). — *Duits Toneel na de tweede wereldoorlog.* **H.T.**, 1959, 5/6.

Le théâtre allemand après la deuxième guerre mondiale.

BRECHT (Bertolt)

258. DORT (B.). — *Lecture de Brecht.* Paris, Le Seuil, Co l. Pierres Vives, 1960, 224 p.

259. — *Le réalisme épique de Brecht.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

260. IVERNEL (Ph.). — *L'aliénation dans l'œuvre de B. Brecht. Duplicité ou dédoublement du personnage.* **B.**, N° 42, 1961.

BUCHNER (Georg)

261. KONRAD (G.). — *Der Dialog bei Georg Büchner.* Welt und Wort, janv. 1960.

GŒTHE

262. BURCKHARDT (S.). — « *Die naturliche Tochter* » : *Gœthes « Iphigenie in Aulis »?* Germanisch-Romanische Monatsschrift, XLI, N° 1.

263. FUCHS (A.). — *Nouvelles études sur Gœthe.* **E.G.**, 1960, N° 2.

264. HODLER (W.). — *Zur Erklärung von Gœthes « Iphigenie ».* Germanisch-Romanische Monatsschrift, XLI, N° 1.

265. JOHN (E.). — *Die Herausbildung des Realismusbegriffs als ästhetische Kategorie in dem Briefwechsel zwischen Gœthe und Schiller.* Zeitschrift für deutsche Literatur-Geschichte, 1959, IV.

266. SCHAUM (K.). — *Dämonie und Schicksal in Gœthes « Egmont ».* Germanisch-Romanische Monatsschrift, XLI, N° 1.

KAISER (Georg.)

267. PAULSEN (W.). — *Georg Kaiser. Die Perspektiven scenes Werkes.* Tubingen, 1960, 184 p., in-8°.

KLEIST (Heinrich von)

268. GEISSNER (H.). — *H. von Kleist Anekdote aus dem letzten preussischen Kriege.* Deutschunterricht für Ausländer, déc. 1959.

269. STRELLER (S.). — *Zur Problematik von Kleists « Penthesilea ».* Zeitschrift für deutsche Literatur-Geschichte, 1959, IV.

SCHILLER (Friedrich von)

270. KONING (David). — *Beroepstoneel.* **H.At.**, janvier 1960.

Article en commémoration de Friedrich von SCHILLER *et critique de* Don Carlos *(représenté par « Het Rotterdams Toneel ») et* Wilhelm Tell *(représentation extraordinaire par le Düsseldorfer Schauspielhaus »).*

271. VAJDA (G. M.). — *Zweierlei Schiller?* Sinn und Form, XI, N° 5-6.

BELGIQUE

272. LAMPO (Hubert). — *Wederopstanding van een rederijker. « De Spiegel der Minnen » van Colijn van Rijssele.* **H.T.**, 1959, 5-6.

La résurrection d'un rhétoricien « De Spiegel der Minnen *» pièce médiévale de* Colijn van RIJSSELE. *Analyse de la pièce et des personnages et critique de la représentation par : le Nationaal Toneel van België.*

EGYPTE

273. DRIOTON (Etienne). — *Le théâtre de l'ancienne Egypte.* **C.R.B.**, N° 31, 1960.

ESPAGNE

274. NIEVA (Francisco). — *Autour d'une crise de style.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

CALDERON

275. SAUVAGE (Micheline). — *Calderon.* Paris l'Arche, Coll. Les grands dramaturges, N° 18, 1960, 12 × 19, 160 p., 16 ill., h. t.

GARCIA LORCA (Federico)

276. GARCIA LORCA (F.). — *Conférences, interviews, correspondance,* traduit de l'espagnol par A. BELLAMICH, Paris, N.R.F., 1960, in-16 double cour.

277. LAFFRANQUE (Marie). — *Federico Garcia Lorca : le théâtre et la vie.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

ROJAS (Ferdinando de)

278. BATAILLON (Marcel). — *« La Célestine ».* Ibid.

ETATS-UNIS

279. SMITH (Norman). — *Elämäkertanäytelmä, uusin virtaus Broadwayllä. (Les pièces biographiques, les plus nouveaux courants à Broadway).* **H.S.**, 28-2-1960, N° 57.

280. — *Vaikuttava näytelmä Helen Kellerin heräämisestä. William Gibson : The Miracle Worker. (William Gibson : « The Miracle Worker »).* Ibid., 19-3-1960. N° 77.

FINLANDE

281. SALOMAA (Kalevi). — *Suomalainen avantgardisti.* (Un avantgardiste finnois). Etelä-Suomen Sanomat. 31-1-1960. N° 29.

Paavo HAAVIKKO, *auteur d'avant-garde,* Münchhausen *et* Nuket, *représentées au Théâtre National Finnois.*

FRANCE

282. *« Le Docteur Amoureux ».* Comédie du XVIIe siècle présentée par A. J. GUIBERT, Genève, Droz, Coll. « Textes littéraires français », N° 91, XXII-72 p.

283. MAC KEAN (M. F.). — *Interplay of realistic and flamboyant art elements in the French Mystères.* Catholic University of America Press, 1959.

284. ROATEN (D. H.). — *Structural forms in the French Theatre* 1500-1700. Philadelphia University of Pennsylvania Press, 1960.

285. — *Structural forms in the French theater,* 1500-1700. London, O.U.P., 1959, 180 p., ill., pl., tables, bibliog., 22 cm.

286. AUDIBERTI (Jacques). — *Où la poésie va-t-elle se loger?* **L.F.**, N° 845, 1960.

Sur La Logeuse.

BARBUSSE (Henri)

287. PARAF (Pierre). — *Jésus et Barbusse.* N° 838, 1960.

Avec extraits d'un mystère avec cinéma et musique : Jésus contre Dieu.

BEAUMARCHAIS (Caron de)

288. VAN TIEGHEM (Philippe). — *Beaumarchais par lui-même.* Paris, le Seuil, Coll. Ecrivains de Toujours, N° 51, 1960, 192 p. ill.

BERNANOS (Georges)

289. BERNANOS (G.). — *Dialogues des Carmélites.* Etude et commentaire par B. Boly. Notes sur la mise en scène, Paris, ed. de l'Ecole, 1960, 134 p.

290. GILLESPIE (J. L.). — *Le tragique dans l'œuvre de G. Bernanos.* Genève-Paris, Droz-Minard, 1960, gd-in-8°, 171 p.

BRASILLACH (Robert)

291. Cahier des Amis de Robert Brasillach, N° 8, 1960.
Les représentations de Bérénice ou la Reine de Césarée *au Théâtre des Arts.*

CAMUS (Albert)

292. *Albert Camus.* Revue du Caire, mai 1960, n° spécial.

293. AUDISIO (G.). — *Souvenir d'Albert Camus.* Alger-Revue, printemps 1960.

294. BLOCH-MICHEL (J.). — *Albert Camus et la nostalgie de l'innocence.* Preuves, av. 1960.

295. BRÉE (G.). — *Camus.* **Fr.R.**, mai 1960.

296. BOISDEFFRE (P. de). — *Camus s'éloigne.* **R.P.**, mai 1960.

297. CLERGERIE (B.). — *Le mal et la nostalgie d'être.* La Revue du Caire, mai 1960.

298. CLURMAN (H.). — *Albert Camus.* Nation, 16 janv. 1960.

299. CREPIN (Simone). — *Albert Camus. Essai de bibliographie.* Préf. de R. Brucer. Bruxelles, Coll. Bibliographica Belgica, 55, 1961, 1 vol., 14 × 19, 236 p.

300. FOWLIE (W.). — *Albert Camus.* Commonweal, Feb. 12, 1960.

301. LUPPE (R. de). — *Camus.* Paris, Ed. Universitaire 1960, 6e édit., revue complétée, mise à jour, 115 × 175, 190 p.

302. MOLNAR (T.). — *Camus, voice of a searching generation.* Catholic World, may 1960.

303. VIATTE (A.). — *A. Camus.* Revue de l'Université de Laval, av. 1960.

CLAUDEL (Paul)

304. *Vie et mort de « Tête d'Or ».* In Recherches et Débats, Controverses, 1960.
Textes G. Marcel, J. Madaule, A. Cuny, St. Fumet.

305. BARRAULT (J. L.). — *Le dernier adieu à Paul Claudel sur la tombe de Brangues.* **C.R.B.**, N° 27 *bis*, 1960.

306. — *Paul Claudel et Christophe Colomb.* Ibid.

307. FRANK (André). — *Curiosités colombiennes.* Ibid.

308. LOWE (R. W.). — « *Le corps mystique dans « L'Annonce faite à Marie »*. Rev. de l'Univ. de Laval, mars 1960.

309. PICHETTE (Henri). — *Pour « Tête d'Or » contre les cœurs de plomb.* **C.R.B.**, N° 27 *bis*, 1960.

310. ROBERTO (E.). — *Visions de Claudel.* Marseille, Ed. Leconte, 16 × 25, 290 p.

311. ROJAS-GARCIDUENAS (J.). — *En Nouvelle Espagne, il y a quatre cents ans.* **C.R.B.**, N° 31, 1960.

312. WILHELM (J.). — *La joie dans l'œuvre dramatique de Paul Claudel.* Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines d'Aix, 1959.

CORNEILLE (Pierre)

313. HALEY (Sister M. P.). — *Polyeucte and the Imitatione Christi.* PMLA, June 1960.

314. LETELLIER (L.). — *Du nouveau sur Corneille : Une tragédie latine d'un jésuite rouennais a sans doute inspiré l'auteur de « Polyeucte ».* [« *Sanctus Adrianus* » *du* P. Louis Cellot]. **F.L.**, N° 752, 1960.

315. NELSON (R. J.). — *The denouement of « Le Cid ».* **Fr.St.**, 1960, April.

CORNEILLE (Thomas)

316. — « *Le Berger extravagant* », pastorale burlesque. Edit. Critique présentée par F. Bar. Genève-Paris, Droz-Minard, 1960.

FEYDEAU (Georges)

317. — *Occupe-toi d'Amélie* suivi de *La Dame de chez Maxim's*. Paris, Lib. Gle Française. Coll. le Livre de Poche, 1960, 512 p.
318. ACHARD (Marcel). — *Georges Feydeau, notre grand comique.* **C.R.B.**, N° 32, 1960.
319. CASSOU (Jean). — *Le génie systématique de Feydeau.* Ibid.
320. COCTEAU (Jean). — *C'était Feydeau...* Ibid.
321. FERDINAND (Roger). — *Le génie de l'extravagance.* Ibid.
322. FLERS (R. de). — *En novembre* 1911. Ibid.
323. HERIAT (Philippe). — *Le style d'Amélie.* Ibid.
324. JEANSON (Henri). — *Notes sur Georges Feydeau.* Ibid.
325. LABRACHERIE (Pierre). — *Les décors psychologiques de Georges Feydeau.* Ibid.
326. MIGNON (P. L.). — *L'accessoire, deus ex machina, ou la fatalité dans le théâtre de Feydeau.* Ibid.
327. SHAPIRO (N. R.). — *Georges Feydeau et le « fauteuil extatique ».* **R.H.L.**, 1960, N° 4.

GENET (Jean)

328. *Jean Genêt.* Ora Zero, II, N° 8.
329. DUMUR (Guy). — *Parabole et parodie chez Jean Genêt.* Spectacles, Nlle Série, N° 1, 1960.

GIRAUDOUX (Jean)

330. AUBER (M.). — *A propos d' « Electre ».* **N.R.F.**, av. 1960.
331. HOOKER (W.). — *Le thème de la sorcière dans « Intermezzo ».* **Fr.R.**, ap. 1960.
332. PARENT (M.). — *Composition dramatique et style dans « Intermezzo ».* In Université de Strasbourg, Fac. des Lettres, Centre de Philologie romane et litt. fr. contemporaines. Programme de l'année 1959-60. Strasbourg. 1959.

GUITRY (Sacha)

333. — *Théâtre.* T. III. Paris, le Livre Contemporain, 1960.
Nono, Madame Bergeret, Faisons un rêve.
334. — *Théâtre.* T. IV. Paris, le Livre Contemporain, 1960, 365 p.
Franz Hals, l'Ecole des philosophes *(Diderot)*, chagrin d'amour *(Martini)*, Béranger.
335. GUITRY (Lana). — *Et Sacha vous est conté.* Paris, le Livre Contemporain, 1960.

HERIAT (Philippe)

336. DAMIENS (Claude). — *Philippe Hériat, un serviteur du Théâtre et des Comédiens.* **P.T.**, N° 165.

HUGO (Victor)

337. AULNOY (Mme d'). — *Mémoires de la Cour d'Espagne* (extraits). Comédie-Française. Prog. de la reprise de « *Ruy Blas* », 1960.
338. BARRERE (J. B.). — *Victor Hugo, Ruy Blas, eux et nous.* Ibid.
339. CHEVALLEY (Sylvie). — *Les parodies de « Ruy Blas ».* Ibid.
340. — « *Ruy Blas* » *à la Comédie-Française.* Ibid.
341. GAXOTTE (Pierre). — *Mon cousin, Don César...* **F.L.**, N° 757.
342. MAUROIS (André). — *En marge de « Ruy Blas » Juliette Drouet et Victor Hugo.* Comédie-Française, Prog. de la rep. de « *Ruy Blas* », 1960.
343. REGNIER (H. de). — *En relisant « Ruy Blas ». Ce que pense un des muets.* Ibid.

JAMIAQUE (Yves)

344. — « *A propos de théâtre* » (*extrait du carnet de notes d'un auteur*). Théâtre de demain, N° 12, 1960.

JARRY (Alfred)

345. — «*Ubu*». Paris l'Arche, Coll. du Répertoire du T.N.P., N° 29, 1950, 78 p.

LABICHE (Eugène)

346. LEFRANCOIS (Philippe). — *Labiche, candidat vindicatif.* Miroir de l'Histoire, N° 134, 1961.

LENORMAND (Henri René)

347. — *A los cuarenta anos del estreno de « Les Ratés ».* ABC [Madrid], 18 juin 1960.

LESAGE (Alain-René)

348. BARRAT (Pierre). — *Une pièce réaliste.* **C.D.O.**, N° 38, 1960, [«Turcaret »].

349. HELIAS (P. J.). — *Alain-René Lesage.* Ibid.

350. J. V. — *La préface de Lesage* [« Turcaret »]. **B.**, N° 41, 1960.

351. NATAF (R.). — « *Turcaret* » *ou la ruée vers l'or.* Ibid.

MARIVAUX (Pierre Carlet de)

352. MARIVAUX. — *Théâtre choisi* présenté par F. DELOFFRE. Paris, Presses Universitaires, 1960, 2 vol., in-16, 202 et 222 p.

353. — *Les Fausses Confidences* avec 12 litho. en couleurs et trois bandeaux deux tons par BRIANCHON. Paris, Daber, 1960, in-4° en feuilles, tir. lim. à 132 ex.

354. SCHLOTKE-SCHROEER (Ch.). — *Marivaux und die Probleme der marivaudage* in *Stil und Formprobleme in der Literatur.* Heidelberg, 1959.

MARTIN DU GARD (Roger)

355. GUICHARD (Léon). — *Roger Martin du Gard et Beroalde de Verville.* **R.H.L.**, 1960, N° 4.

MISTRAL (Frédéric)

356. — *Mirèio.* Numéro spécial, Revue de langue et littérature provençales, 1960, N° 1.

MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin)

357. COURVILLE (Luce). — *Molière à Nantes.* Revue du Bas-Poitou, mars-avril 1960.

358. HUBERT (J. D.). — *Theme and structure in « l'Avare ».* PMLA., mars 1960.

359. LEWIS (D. B. W.). — *Molière : The comic mask.* London, Eyre and Spottswoode. New York, Coward Mc Cann, 1959, 215 p.

360. REYNAUD (Jacques). — *Molière poète libertin ou catholique.* Nos spectacles, N° 76 et suiv., 1960, 1961.

MONNIER (Henri)

361. MARRAST (Robert). — *Le théâtre d'Henri Monnier.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

MONTHERLANT (Henry de)

362. *Henry de Montherlant.* La Table Ronde. N° 155, 1960 (N° spécial).

363. — *Index biographique,* in Brochure Programme du *Cardinal d'Espagne.* Comédie-Française, 1960.

364. *Témoignages de quelques administrateurs de la Comédie-Française sur Henry de Montherlant.* Ibid.

Textes de J.-L. VAUDOYER, P.-A. TOUCHARD, Pierre DESCAVES, Maurice ESCANDE.

365. *Le théâtre de Montherlant et la critique.* Ibid.

Extrait de critiques. Lieu de création et distribution des différentes pièces.

366. LAPRADE (Jacques de). — *Essence et naissance du drame.* Ibid.

367. MATZNEFF (Gabriel). — *Un théâtre de la passion et du néant.* Ibid.

368. PERRUCHOT (Henri). — *Le théâtre de Montherlant.* Ibid.

369. QUEMENEUR (Pierre). — *Un théâtre de la nuit.* Ibid.

NERVAL (Gérard de)

370. GOFFIN (Robert). — *Clefs pour Gérard de Nerval.* **F.L.**, N° 763, 1960.

NEVEUX (Georges)

371. VALOGNE (Catherine). — *Dialogue avec Georges Neveux.* **L.F.**, N° 852, 1960.

PAGNOL (Marcel)

372. PAGNOL (Marcel). — *Souvenirs d'enfance. T. III. Le temps des secrets.* Monte Carlo, Pastorelly, 1960, 12 × 19, 440 p.

PALAPRAT (Jean)

373. PITOU (S.). — *Jean Palaprat and « Le Bourru »*, 1706. Modern Language Notes, April 1960.

RACINE (Jean)

374. BARTHES (Roland). — *Histoire et Littérature à propos de Racine.* Annales, Economie, Sociétés, Civilisations, mai-juin 1960.

375. GILLO (Paulette). — *Pour comprendre Racine.* Cahiers pédagogiques pour l'enseignement du second degré, 20 mars 1960.

376. GAXOTTE (Pierre). — *Racine avec nous.* **F.L.**, N° 761, 1960.

377. HALL (Gaston). — *Racine, Desmarets de St Sorlin and the « Querelle des Imaginaires ».* Modern Language Review, 1960, april.

378. LACRETELLE (J. de). — *Aspects de Racine. I. De la Thébaïde à Britannicus.* Rev. des Deux Mondes. Janvier 1961.

379. MOREAU (Pierre). — *Racine.* Paris, Hatier, Nlle édit., 1959, in-16, 176 p.

380. NOVAK (Otakar). — *Le vrai Racine.* Philologica Pragensia, N° 1, 1960.
Sur les travaux de R. PICARD *et* R. JASINSKI.

381. POMMIER (Jean). — *Un nouveau Racine.* Rev. d'Histoire Littéraire de la France, 1960, N° 4, p. 500-530.

ROUSSIN (André)

382. ROUSSIN (A.). — *Souvenirs de jeunesse.* **P.T.**, N° 166.

383. — *Réflexions sur le théâtre, les auteurs, les acteurs.* Ibid.

384. DAMIENS (Cl.). — *André Roussin le Glorieux.*

SAGAN (Françoise)

385. LERMINIER (G.). — *Sagan, auteur dramatique.* Pensée Française, 1960, N° 6.

386. PALSA (Anneli). — *Françoise Saganin Linna Ruotsissa.* (Château en Suède de Françoise Sagan). **H.S.**, 5-4-1960, N° 94.

SALACROU (Armand)

387. SALACROU (A.). — *A l'heure des confidences.* **F.L.**, N° 752, 1960.

388. — *Les idées de la nuit.* Ibid., N° 754.

389. MIGNON (P. L.). — *Salacrou.* Paris N.R.F., Coll. Bibl. Idéale, 1960, in-16 dble cour., 16 pl. h. t.

SARTRE (Jean-Paul)

390. — *« Les Séquestrés d'Altona ».* In Recherches et débats, controverses 1960.
Textes de C. AUDRY, G. MARCEL, Ed. RICHER, B. POIROT-DELPECH.

391. ALBERES (R. M.). — *J.-P. Sartre.* Paris, Ed. Universitaires, 5e édition 1960, revue, augmentée d'une chronologie et d'une bibliographie complète.

SUPERVIELLE (Jules)

392. ETIEMBLE (René). — *Supervielle.* Paris, N.R.F., 1960, Coll. Bibl. Idéale, in-16, 328 p.

VALERY (Paul)

393. FOWLIE (Wallace). — *Paul Valery's Theatre.* Poetry, nov. 1960.

ZOLA (Emile)

394. GRANT (E. M.). — *La source historique d'une scène de « Germinal »*. **R.H.L.**, 1960, N° 1.

GRANDE-BRETAGNE

DEKKER (Thomas)

395. JONES-DAVIES (M. T.). — *Thomas Dekker, dramaturge populaire et peintre réaliste de Londres*. In *Réalisme et poésie au Théâtre*, C.N.R.S., 1960.

ELIOT (T. S.)

396. THOMAS (H.). — *Le théâtre dans l'œuvre de T. S. Eliot*. N.R.F., 1961, N° 97.

GREENE (Graham)

397. TABORSKI (Boleslaw). — *Dramat Grahama Greene'a. (Les drames de Graham Greene)*. Dialog, 1960, N° 9.

HEYWOOD (Thomas)

398. GRIVELET (Michel). — *Heywood et le réalisme du drame domestique élizabéthain*. In *Réalisme et poésie au théâtre*. C.N.R.S., 1960.

KYD (Thomas)

399. — *«The spanish tragedy»*, édit. by P. Edwards. London, Methuen, 1959, 223 p.

SHAKESPEARE (William)

400. BERRY (F.). — *Macbeth : Tense and mood*. Orpheus [Catania], VI (1959).

401. BROWN (Ivor John Carnegie). — *Shakespeare in his time*. Edinburgh, Nelson, 1960, VIII-238 p., fr., ill., maps, 22 1/2 cm.

402. BROWNLEE (Alewander). — *William Shakespeare and Robert Burton*. Newbury, R. L. Cook, 1960, XI-337 p., 22 cm.

403. ELLING (Chr.). — *Shakespeare. Indsyn i hans Verden og dens Poesi. I. Landskabet*. Copenhague, Gad. 1959, 164 p., ill.

404. FLUCHERE (Henri). — *La tragédie de Jules César*. **C.R.B.**, N° 33, 1961.

405. GITTINGS (Robert William Victor) *editor*. — *The living Shakespeare*. London, Heinemann, 1960, VI-154 p., 19 1/2 cm.

406. GRIVELET (Michel). — *La critique dramatique française devant Shakespeare*. **E.A.**, 1960, N° 2.

407. HOLMES (Martin Joseph Rivington). — *Shakespeare's public : the touchstone of his genius*. London, J. Murray, 1960, XIV-237 p., fr., ill.,pl., maps, fasc., 22 1/2 cm.

408. HENINGER (S. K.). — *French Scholarship on elizabethan drama : a survey*. **E.A.**, 1960, N° 2.

409. JAGGARD (Gerald). — *Stratford mosaic : the Shakespeare Club and a medley of memories*. London, Johnson, 1960, VIII-176 p., fr., ill., 2 pl., 22 cm.

410. JOSEPH (Bertram Leon). — *Acting Shakespeare*. London, Routledge et Kegan Paul, 1960, XV-199 p., fr., 4 pl., 22 1/2 cm.

411. LEFRANC (P.). — *Les études anti-stradfordiennes en France*. **E.A.**, 1960, N° 2.

412. LEGOUIS (P.). — *Présentation de « La Tempête » de Shakespeare*. Ibid.

413. MAYOUX (J. J.). — *Le dialogue tragique et l'identité du personnage dans le théâtre shakespearien*. In *Réalisme et poésie au Théâtre*. C.N.R.S., 1960.

414. MUIR (Kenneth Arthur). — *Shakespeare as collaborator*. London, Methuen, 1960, XI-164 p., 19 cm.

415. SIMPSON (Samuel Raleigh). — *Shakespeare in Edinburgh*. Edinburgh, Oliver et Boyd, 1960, 90 p., 22 cm.

416. VYVYAN (John). — *Shakespeare and the rose of love : a study of the early plays in relation to the medieval philosophy of love*. London, Chatto and Windus, 1960, 200 p., 22 1/2 cm.

WEBSTER (John)

417. EKEBLAD (I. S.).— *A Webster's Villain. A study of character imaginery in « the Duchess of Malfi ».* Orpheus [Catania], III, 1956.

WILDE (Oscar)

418. BRENNAND (Frank). — *Oscar Wilde.* London, Lansborough, 1960, 158 p. 18 cm.

HONGRIE

419. STAUD (Géza). — *Hevesi Sándor irodalmi és szinházi müködése. (L'œuvre littéraire et théâtrale de Sándor Hevesi).* [Bibliographie]. Budapest, 1960, 363-439 p.

420. VAJDA (György Mihály). — *Szinházi kalauz. (Guide de la littérature dramatique).* Budapest, 1960, 808 p., 32 t.

IRLANDE

O'CASEY (Sean)

421. — *Lettre à Jean Vilar.* **B.,** N° 43, 1961.
Pour la poésie contre le réalisme à propos de Roses Rouges pour moi.

422. HABART (Michel). — *Le Théâtre irlandais et Sean O'Casey.* Ibid.

423. KELLERSON (Ph.). — *Sean O'Casey.* **C.D.O.,** N° 39, 1961.

ITALIE

424. HERRICK (M. T.). — *Italian comedy in the Renaissance.* Urbana, Univ. of Illinois Press, 1960, 238 p.

ALFIERI (Vittorio)

425. LANZA (Giuseppe). — *Alfieri, Ibsen, Pirandello.* London, Tiranti, 1960, 93 p., 21 cm.

DE FILIPPO (Eduardo)

426. R. J. — *Eduardo De Filippo fait sa rentrée avec un grand personnage (Le maire du quartier de la santé).* **T.R.V.,** N° 16, 1961.

PIRANDELLO (Luigi)

427. BARATTO (Mario). — *Le Théâtre de Pirandello.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

428. BRAHMER (Mieczyslaw). — *Pirandello.* Dialog, 1960, N° 1, p. 90-98.
Problèmes de la dramaturgie pirandellienne.

429. JACOBBI (Ruggero). — *Pirandello ou la mort de l'être.* **T.R.V.,** IV, N° 14.

INDE

430. ALKAZI (R.). — *Kumar Sambhav a dance drama based on the Kathak technique.* **T.U.B.,** Vol. VIII, avril 1960.

JAPON

431. *Le Nô, introduction aux traités de Zeami.* Premières Mondiales 1960, N° 11.

432. BARRAULT (J. L.).— *Etudes: le Nô. Le Bunraku. Le Kabuki. Le Ga-ga-ku. Les Lutteurs de Samo.* **C.R.B.,** N° 31, 1960.

433. JACQUOT (Jean). — *Théâtres d'Asie.* Ibid.

434. SIEFFERT (René). — *Réalisme poétique du théâtre classique japonais.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

435. — *Aspects du théâtre classique japonais.* **C.R.B.,** N° 31, 1960.
Voir aussi N° 425.

LIBAN

SCHEHADE (Georges)

436. ALTER (A.). — *L'enfant qui dort dans un jardin de juin.* **C.R.B.,** N° 34, 1961.

437. SAUREL (Renée). — *Au pays des corbeaux blancs.* Ibid.
« Le Voyage » de G. SCHEHADÉ.

438. BAYSER (Yves de). — *Les gens du voyage.* Ibid.

439. BOSQUET (Alain). — *Georges Schehadé ou des délices du mystère.* Ibid.

440. PIEYRE DE MANDIARGUES (A.). — *Le voyage.* Ibid.

MEXIQUE

441. GARCIA-PONCE (Juan). — *Aujourd'hui, au Mexique.* Ibid., N° 31, 1960.

442. LEON-PORTILLA (Miguel). — *Dramaturgie de l'ancien Mexique.* Ibid.

PAYS SCANDINAVES

BJORNSON (Bjornstjerne)

443. TIUSANEN (Timo). — *Björnson ja Suomalainen Teatteri.* (Björnson et le théâtre finnois). **H.S.**, 25-4-1960, N° 112.

444. UEXKULL (Sole). — *Suurtalonpoika ja patriarkka Aulestadin Björnstjerne Björnson.* (Le grand'paysan et patriarche Björnstjerne Björnson). **H.S.**, 30-4-1960, N° 117.

MUNK (Kaj)

445. BEYSCHLAG (S.). — *Kaj Munks dramatisches Werk, zum al « Das Wort ».* Orbis Litterarum, XIV, N°s 2-4.

STRINDBERG (August)

446. GRAVIER (Maurice). — *Le théâtre naturaliste de Strindberg.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

Voir aussi N° 425

PAYS-BAS

447. VAN SCHAIK-WILLING (Jeanne). — *Opdat zij het onmogelijke aandurven. Bemoeiingen met de toneelschrijfkunst in Nederland.* **H.T.**, 1959, 5/6, 80e année.

Article sur les expériences, les moyens, l'aide financière pour faire jouer un auteur national. L'auteur et sa technique en relation avec la vie moderne.

POLOGNE

448. KLOSSOWICZ (Jan). — *Polscy ekspresjonisci. (Les expressionistes polonais).* Dialog, 1960, N° 7.

Analyse des œuvres dramatiques des expressionnistes polonais.

449. WYSINSKA (Elzbieta). — *Dramaturgia uzytkowa dwudziestolecia. (La dramaturgie commerciale polonaise d'avant-guerre).* Ibid., N° 3.

MICKIEWICZ

450. MARKIEWICZ (Zygmunt). — *Gdzie zagubiono rekopis « Konfederatów barskich »?* **Pa.T.**, 1960, N° 2.

L'auteur suppose que le manuscrit du drame de Mickiewicz a été perdu au siège de la rédaction de la Revue Indépendante, à Paris, où il était déposé.

ROSTWOROWSKI (K. H.)

451. CZANERLE (Maria). — *O Karolu Hubercie Rostworowskim.* Dialog, 1960, N° 10, N° 12.

Essai d'analyse des œuvres dramatiques de K.H. Rostworowski (1877-1935).

SLOWACKI (Julius)

452. CSATO (Edward). — *Szkice o dramatach Slowackiego. Maria Stuart, Balladyna, Beatrix Cenci, Fantazy. (Les essais sur les drames de Slowacki).* Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1960, 285 p., ill.

Analyse des drames susnommés et leurs perspectives théâtrales.

WYSPIANSKI (Stanislas)

453. *Wyspianski i teatr. (Wyspianski et le théâtre).* Kraków, Teatr im. Slowackiego, 1957, 119 p., ill.

Publication d'ensemble consacrée à Wyspianski pour le 50e anniversaire de sa mort.

454. NOWACKI (Kazimierz). — *Nieznany rysunek teatralny Stanislawa Wyspianskiego. (Un dessein théâtral inconnu de Stanislaw Wyspianski).* **Pa.T.**, 1960, N° 2, ill.

REPUBLIQUE ARGENTINE

455. BERRUTTI (A. E.). — *El autor en el momento actual del teatro argentino.* Revista de Estudios de Teatro, 1959, II.

456. MIRANDA (A. Y.). — *Testimonio de una civilizacion. Testimonios que afirman la existencia del teatro incaico.* Ibid.

457. SCHAEFFER GALLO (C.). — *El acervo regional en el teatro vernaculo* Ibid.

SUISSE

DURENMATT (Friedrich)

458. MIGNON (P. L.). — *Friedrich Durenmatt.* **A.S.**, N° 232.

459. TRIOLET (E.). — *Le jeu de massacre de Friedrich Durenmatt.* **L.F.**, N° 850.
A propos du « Mariage de M. Missisipi ».

U.R.S.S.

BABEL (Izaak)

460. POLLAK (Seweryn). — *Izaak Babel i jego dramaty czyli patos sceptyczny. (Les drames d'Izaak Babel ou le pathos sceptique).* Dialog, 1960, N° 9.
Analyse de l'œuvre dramatique et littéraire de l'écrivain soviétique.

TCHEKHOV (Anton)

461. KANTERS (Robert). — *Le Docteur Tchékhov.* Spectacles. Nlle Série, N° 1, 1960.

462. PITOEFF (Georges). — *Tchékhov.* Ibid.

463. SALOMAA (Kalevi). — *Anton Tsehovin syntymästä kulunut tänään 100 vuotta.* Etelä-Suomen Sanomat. 29-1-1960, N° 27.

464. SAUNDERS (Beatrice). — *Tchekhov the man.* London, Centaur, 1960, 195 p., fr., 1 pl., bibliog., 22 1/2 cm.

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

465. *Le théâtre noir au Théâtre des Nations.* **T.M.**, Vol. IX, N° 4.

466. JONES-DAVIES (M. T.). — *Ninth International Shakespeare Conference.* **E.A.**, 1960, N° 2.

467. TESCHLER (A. H.). — *Le théâtre hongrois dans le monde en* 1959. **T.H.**, 1960.

468. TRILLING (G.). — *Six years of the Paris Festival.* London, Contemporary Review, ap. 1960.

469. SZANTO (J. S.). — *Reprise de pièces étrangères à Budapest et en province.* **T.H.**, 1960.

470. SZANTO (J. S.). — *Pièces étrangères créés à Budapest et en province.* Ibid.

ALLEMAGNE - FRANCE

471. BRECHT (B.).— *Théâtre complet.* T. VIII, Paris, l'Arche, 1960, 140 p.
Têtes rondes et têtes pointues, *texte fr. de* Michel Habart. La vie d'Edouard II d'Angleterre, *texte fr.* d'Armande Jacob. Celui qui dit oui, celui qui dit non, *texte fr.* d'Edouard Pfrimmer.

472. — « *Mère courage* ». Texte intégral, version fr. de Geneviève Serreau et B. Besson. *Le spectacle du Berliner Ensemble.* Phot. de R. Pic présentées par Roland Barthes. Paris, l'Arche, 1960, 15 × 21, 128 p. texte, 96 p. ill.

ALLEMAGNE - PAYS SCANDINAVES

474. BRECHT (Bertolt). — *Galileis liv. Skuespil i* 15 *billeder.* Overs. fra tysk af Thomas Mathias Rasch efter « Leben des Galilei ». Gyldendals Teater. Copenhague, Gyldendal, 1960, 135 p.

ALLEMAGNE - PORTUGAL

475. BUCHNER (Goerg). — *Wozzeck,* traduit par Natalia Correia et Rosario Corte-Real, préface de Manuel de Lima. Lisbonne, 1959.

ALLEMAGNE - U.R.S.S.

476. DEMTSCHENKO (K.), GENIN (L.). — *Schiller auf den Bühnen des revolutionären Petrograd.* Sinn und Form, XI, N°° 5-6.

ESPAGNE - FRANCE

477. CALDERON. — *Le schisme d'Angleterre,* texte fr. d'André Reybaz et Robert Marrast. Paris, l'Arche, Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 23, 1960, 96 p.

ESPAGNE - PORTUGAL

478. LORCA (Garcia). — *A casa de Barnarda Alba*, traduction de Gonçalo Gomes. Lisbonne, 1957.

ESPAGNE - REPUBLIQUE ARGENTINE

479. CAVAZZANA (R.). — *Teatralizacion de « Las noches lugubres » de Cadal por Luis A. Morante.* Revista de Estudios de Teatro, 1959, II.

ETATS UNIS - PORTUGAL

480. MILLER (Arthur). — *Morte dum caixeiro-viajante*, traduction de Vitor Palla et José Cardoso-Pires. Lisbonne, 1958.

481. O'NEILL (Eugène). — *Desejo sob os ulmeiros*, traduction de Jorge de Sena. Lisbonne, 1959.

482. WILLIAMS (Tennessee). — *A Rosa Tatuada*, traduction de Eurico da Costa e Manuel Pina. Lisbonne, 1956.

FRANCE - ALLEMAGNE

483. HAHM-BLAFIELD (Haidi). — *Anouilh ja Marivaux. (Anouilh et Marivaux à Berlin).* Helsingin Sanomat. 9-2-1960, N° 38.

484. — *Molièren Don Juan Fritz Kortnerin käsissä.* (Dom Juan de Molière avec Fritz Kortner comme interprète à Berlin). Helsingin Sanomat. 25-2-1960, N° 54.

FRANCE - ITALIE

485. MOLIÈRE. — *Théâtre choisi*, texte établi et présenté par Georges Mongrédien, Firenze, Sansoni, 1960, in-16, 288 p.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

486. ANOUILH (Jean). — *Den forelskede kamphane.* Overs. fra fransk af Asta Hoff-Jorgensen efter « *L'hurluberlu ou Le réactionnaire amoureux* ». Gyldendals Teater. Copenhague, Gyldendal, 1960, 108 p.

FRANCE - PORTUGAL

487. BECKETT (Samuel). — *Esperando por Godot*, traduction de A. Nogueira Santos, préface de Luiz Francisco Rebello. Lisbonne, 1958.

488. CAMUS (Albert). — *Caligula. O Equívoco*, traduits par Raul de Carvalho. Lisbonne, 1959.

489. — *Os Possessos*, traduction de Armando Ferreira, Lisbonne, 1960.

490. IONESCO (Eugène). — *A Cantora Careca*, traduction de Luis de Lima, préfaces de Luis de Lina e Luiz Francisco Rebello. Lisbonne, 1959.

491. SADE. — *Diálogo entre um padre e um moribundo*, traduit par José Manuel Simoes. Lisbonne, 1959.

GRANDE BRETAGNE - FRANCE

492. BLANCHART (Paul). — *Le théâtre contemporain et les élizabéthains.* **E.A.**, 1960, N° 2.

493. FORD (John). — *Dommage qu'elle soit une putain.* Traduit de l'anglais par Georges Pillement avec une importante introduction sur le Théâtre Elizabéthain, Paris, Guy Le Prat, in-8° cour., 200 p.

494. FORT (J. B.). — *François Victor-Hugo, traducteur de Shakespeare.* **E.A.**, 1960, N° 2.

495. LALOU (René). — *Expériences d'un traducteur.* Ibid.

496. PONS (Ch.). — *Les traductions de « Hamlet » par des écrivains français.* Suivi d'une bibliographie des traductions de Hamlet. Ibid.

497. PRUVOST (R.). — *Traductions récentes de Shakespeare.* Ibid.

498. SHAKESPEARE. — *Le Songe d'une nuit d'été. La Tempête.* Trad. de Jacques Papy. Int. de Paul Arnold. Paris, Club du Meilleur Livre, 20 × 10,5, 288 p.

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

499. HAHM-BLAFIELD (Haidi). — *Shaw'ta kahdesti Berliinissä. (Shaw à Berlin-Ouest).* **H.S.**, 20-1-1960, N° 18.

500. — *Hyvää Osborne Berliinissä.* (Un bon Osborne à Berlin). Ibid., 30-1-1960, N° 28.

GRANDE-BRETAGNE - PAYS SCANDINAVES

501. STEENE (B.). — *Shakespearean elements in historical plays of Strindberg.* Comparative Literature, XI, N° 3.

GRANDE-BRETAGNE - POLOGNE

502. HAHN (Wiktor). — *Szekspir w Polsce.* Bibliografia. Poslowie Stanislawa Helsztynskiego. *(Shakespeare en Pologne.* Bibliographie). Postface de Stanislaw Helsztynski. Wroclaw, Ossolineum, 1958, 386 p.

La bibliographie contient entre autre les chapitres suivants : Shakespeare et le théâtre, Shakespeare sur la scène, Représentations cinématographiques, Shakespeare dans la musique.

503. ZBIERSBEI (H.). — *Shakespeare in Poland : a survey.* **R.Th.**, Vol. II, N° 3.

ITALIE - FRANCE

504. BISHOP (Thomas). — *Pirandello and the french theatre.* New-York, New-York University Press, 1960, 170 p., bibl., index.

505. HORN-MONVAL (M.). — *Traductions et adaptations françaises du Théâtre étranger.* Paris. C.N.R.S., 1960, in-4°, 180 p.

T. III : *Théâtre italien, Opéras italiens (livrets).*

506. PIRANDELLO (L.). — *Comme tu me veux,* texte fr. de Michel Arnaud. Paris, L'Arche, Coll. Répertoire pour un Théâtre Populaire, N° 24, 1960, 96 p.

ITALIE - PORTUGAL

507. GOLDONI. — *Arlequin servidor de dois amos,* traduction de Luis de Lima. Porto, 1960.

PAYS SCANDINAVES - FRANCE

508. STRINDBERG (A.). — *La danse de mort,* texte français d'A. Jolivet et G. Perrot. Paris, L'Arche, 1960, 12 × 19, 120 p.

U.R.S.S. - ETATS-UNIS

509. — *Masterpieces of the Russian drama,* selected and edited with an introduction by George Rapall Noyes, New York, Dover Publications Inc., 1960 2 vol., 902 p.

Vol. I : Fonvizin : The young Hopeful. Griboyedov : Wit Works Woe. Gogol : The inspector. Turguenev : A month in the country. Ostrovsky: The poor bride. Pisemsky : A bitter fate.
Vol. II : A. Tolstoy : The death of Ivan the Terrible. L. Tolstoy : The power of darkness. Gorky : Down and out. Chekhov : The cherry orchard. Andreyev : Professor Storitsyn. Mayakowsky : Mystery Bouffe.

U.R.S.S. - FRANCE

510. TCHEKHOV. — *Théâtre complet.* Trad. Genia Cannac, Georges Perros. Paris, L'Arche, 1960.

T. 1. — Ce Fou de Platonov, Ivanov, Le Sauvage.
T. 2. — La Mouette, Oncle Vania, Les Trois sœurs.

511. *La création des « Trois Sœurs »* [par G. Pitoëff]. Témoignages de René Bruyez, Lucien Descaves, Lucien Dubech, Robert Kemp, Joseph Kessel, Georges Pioch, Edmond Sée. Spectacles, Nlle Série, N° 1, 1960.

512. *La création d' « Oncle Vania » en* 1921 [par G. Pitoëff]. Témoignages de Marcel Achard, Pierre Brisson, Jean Schlumberger. Ibid.

513. TOWARNICKI (F. de). — *Quand Paris découvre Tchékhov.* Ibid.

U.R.S.S. - HONGRIE

514. STAUD (Géza). — *Orosz és szovjet színmüvek a magyar szinpadon. (Drames russes et soviétiques sur la scène hongroise).* Budapest, 1960, 91 p.

U.R.S.S. - PORTUGAL

515. GORKY (Maxime). — *Albergue Nocturno,* traduit par Albertino Goncalves. Lisboa, 1958.

516. MAIAKOWSKY (Vladimir). — *O Percevejo,* traduit par Alexandre O'Neill. Lisbonne, 1959.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

517. OBERAMMERGAU Landgemeinde. — *Oberammergau and its Passion play* 1960, official guide. London, Benn, 1960, 122, 2-137 p., fr., ill., pl., 18 1/2 cm.

518. GENET (Mario). — *L'heure du choix.* Nos spectacles, N° 76, 1960.

Choix d'un spectacle pour une compagnie d'amateurs.

519. — *Monter un spectacle.* (Le médecin malgré lui). Nos spectacles, N° 77, 1961.

520. HAUER (Arend). — *Het Basis-Décor.* **H.At.**, fév., nov., déc. 1960.

521. SCHILP (C. A.). — *Kleist en zijn steen des aanstoots.* **H.At.**

Critique et analyse de la Cruche cassée de Heinrich von KLEIST, *représentée à Schiedam par un groupe d'amateurs avec mise en scène d'un acteur professionnel :* Theo KLING.

522. NATTIEZ (Jean). — *Le théâtre d'amateurs en Picardie de* 1800 *à* 1860. L'Amateur, N° 79, 1960.

523. RABAULT (René). — *Salle et scène. Une installation de fortune dans un local existant.* Nos spectacles, N° 77, 1961.

b) Théâtre scolaire et universitaire

524. ALBACH (Ben). — *Inleiding.* Cahier du Centre de travail pour le théâtre d'amateur et le jeu dramatique. Cahier Werkcentrum voor het Leketoneel en Creatief Spel. Nr 11, 1959.

Introduction concernant l'art dramatique dans les écoles secondaires et le répertoire qui est disponible ainsi que les possibilités de représentation.

Schooltoneel I.

Théâtre scolaire n° 1. Textes de deux pièces médiévales, dont la langue a été adaptée à l'orthographe moderne en conservant les particularités de la langue du 17e siècle. De Belachelijke Jonker *de* BERNAGIE (Le gentilhomme ridicule). De dilettant-toneelspeler van POTOCKI (L'acteur dilettante).

525. HAUKINEN (Pekka). — *« Co-To, mitä se on? » (Exposé sur le théâtre des étudiants en Pologne).* Ylioppilaslehti [Helsinki]. 12-2-1960, N° 6.

526. HOEFNAGELS (Lou). — *Spelen in de Klas I.* Cahier Werkcentrum voor het Leketoneel en Creatief Spel. Nr 12, 1959.

Article sur la valeur du jeu dramatique, la tâche des professeurs, la distribution des rôles, le jeu même, les éléments et thèmes de la pièce pour les écoles primaires.

527. L. D. — *Le groupe de Théâtre antique de la Sorbonne.* **E.N.**, 1960, N° 34.

c) Théâtre à l'usine

528. HEIKKILA (Ritva). — *Teatteria tehtaiden varjossa.* (Le théâtre dans l'ombre des usines). **U.S.**, 10-1-1960, N° 8.

Le répertoire préféré dans les villes d'usines, manufactures et fabriques.

529. KEISCH (H.). — *Le théâtre ouvrier et la révolution culturelle.* La Vie Culturelle en R.D.A., 1960, N° 2, ill.

530. KRUG (Sabine). — *La fête de la Communauté.* Ibid., N° 4, ill.

IIe festival ouvrier à Schwarzenberg (R.D.A.).

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

531. BERDIALES (German). — *Algunas consideraciones sobre el teatro infantil rioplatense.* Revista de Estudios de Teatro, 1959, II.

XI

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

532. SPEAR (Diana), SPEAR (George). — *Circus down under.* London, Hammond, 1960, 220 p., 21 cm.

533. ROSE (Clarkson), *pseud.* [ROSE, Arthur]. — *Beside the seaside,* with a foreword by W. MACQUEENPOPE. London, Museum Press, 1960, 148 p., fr., ill., pl., 22 1/2 cm.

534. DAMASE (J.). — *Les folies du Music-Hall (hist. du M.-H. de 1914 à nos jours).* Préf. de B. COQUATRIX, Paris, Trinckvel, 1960, 205 × 245, 200 p.

535. KRUKOWSKI (Kazimierz). — *Moja Warszawka. (Ma petite Varsovie).* Warszawa, Filmowa Agencja Wydawnicza, 1957, 122 p., ill.; IIe édition, 1958.

Souvenirs d'un comédien sur les cabarets de Varsovie dans la période d'entre les deux guerres et l'émigration.

536. MacGREGOR-MORRIS (Pamela). — *Sawdust and spotlight.* London, H. F. et G. Witherby, 1960, VIII-160 p., ill., pl., 20 1/2 cm.

537. *Toutes les marionnettes du monde au IIe Festival de Bucarest.* **L.F.**, N° 848, 1960.

538. BUCICH (A. J.). — *Los famosos titeres de la Boca del Riachuelo. Vito Cantone y el teatro Sicilia.* Revista de Estudios de Teatro. 1959, II.

539. OHIDY (Lehel). — *Az Allami Bábszinház tiz éves müsora* 1949-1959. *(Le répertoire du Théâtre des Marionnettes* 1949-1959*).* Budapest, 1959. [1960]. 28 p.

540. PINON (Roger). — *Les caractères originaux du théâtre de marionnettes liégeoises.* **H.P.**, 1960, N° 1.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

541. DUMESNIL. — *Retour au vérisme.* **M.F.**, N° 1162, 1960.

542. FESCHOTTE (Jacques). — *Les mises en scène de Wieland et Wolfgang Wagner.* **T.R.V.**, IV, N° 14.

543. GAL GYORGY (Sándor). — *Somogyi* (Vilmos). Operettek könyve. (Le ivre des opérettes). Budapest, 1960, 430 p.

544. MALIGNON (Jean). — *Rameau.* Paris, le Seuil, Coll. Solfèges, N° 18, 1960, 192 p.

545. MILHAUD (D.). — *Mes deux partitions pour « Christophe Colomb ».* **C.R.B.**, N° 27 *bis*, 1960.

546. PURKIS (H. M. C.). — *Chœurs chantés ou parlés dans la tragédie française du* 16e *s.* Bulletin d'Humanisme et Renaissance, 1960, fasc. 2.

547. ROCHE (M.). — *Monteverdi.* Paris, le Seuil, coll. Solfège, 1959, in-16, 192 p.

548. SAMAZEUILH (G.). — *Au fil de mes souvenirs : le soixantenaire de « Prométhée ».* **M.F.**, N° 1168.

549. STROMAN (B.). — *Toneelvernieuwing door de « musical » West Side Story.* **H.T.**, 1959, 4.

Renouvellement du théâtre par la comédie musicale, article sur sa naissance et les possibilités de l'art dramatique prenant comme exemple « West Side Story ». La comédie musicale et la vie sociale.

550. SZAKATS (K.). — *Le théâtre lyrique en* 1959. **T.H.**, 1960.

L'Opéra de Budapest dans son année jubilaire. Le théâtre lyrique en province.

551. VAMOSI NAGY (István), VARNAI (Péter).— *Bánk bán az operaszinpadon. (Bánk bán sur la scène de l'opéra).* Budapest, 1960, 104 p., 4 t.

552. WALEFFE (Pierre). — *La vie des grands musiciens français.* Paris, Ed. du Sud, 1960, 16,5 × 21, 432 p., 150 ill.

COUPERIN, RAMEAU, BERLIOZ, GOUNOD, C. FRANK, BIZET, DEBUSSY, RAVEL, HONEGGER, etc.

b) Danse et ballet

553. AUDSLEY (James). — *The book of ballet,* illustrated by Grace GOLDEN. Revised edition. London, F. Warne, 1960, 111 p., fr., ill., pl., 22 cm.

554. CHUDNOVSKY (M.). — *Folk Dance Company of the USSR, Igor Moiseyer, art director,* translated from the Russian by S. ROSENBERG, edited by H. PERHAM. London, Central Books, 1959, 104 p., fr., ill., 22 cm.

555. GINNER (Ruby). — *Gateway to the dance,* with a foreword by Professor A. P. CAWADIAS. London, Neame, 1960, XII-210 p., fr., ill., pl., bibliog., 22 1/2 cm.

556. GRIGOR'EV (Serge Leonidovich). — *The Diaghilev ballet*, 1909-1929, translated and edited by Vera Bowen. Harmondsworth (Mddx.), Penguin Books, 1960, 299 p., ill., pl., 18 1/2 cm.

557. LIDO (Serge), LIDOVA (Irène). — *Panorama de la danse.* Préf. de J. Cocteau. Paris. Soc. fr. du Livre, 1960, 390 p., 367 ph.

558. LIPINSKI (Jacek). — *Narcyz zakochany sam w sobie. (Narcisse amoureux de soi-même).* **Pa.T.**, 1960, N° 1, ill.

Article sur les débuts du célèbre danseur français Louis Antoine Duport *dans le ballet* Narcisse amoureux de soi-même *à Varsovie en* 1812.

559. MOISEIWITSCH (Maurice), WARMAN (Eric), *editors.* — *The Royal Ballet on stage and screen : the book of the Royal Ballet film.* London, Heinemann, 1960, 56 p., fr., ill., pl., 25 1/2 cm.

560. ROSLAVLEVA (Natalia). — *The « Beryozka » State Dance Company* translated from the Russian, edited by Olga Shartse. London, Central Books, 1960, 104 p., ill.

561. GRAFT (Guillaume). — *Toneel* (dansen en kaartspel) *en Kerk.* **H.At.**, décembre 1959.

c) Arts plastiques

562. BURNAND (R.). — *Les plaisirs à la Cour des Valois.* In Historia, N° 169 décembre 1960, pp. 736-744, ill.

Consacré aux modes et aux mœurs mais appuyé sur qq. documents liés à l'histoire des spectacles : fragment du tableau de Bayeux Comédiens italiens, *reproduction de la peinture sur cuivre de la coll.* Gaignières *conservée au Louvre* Bal pour les noces d'Anne de Joyeuse avec Mlle de Vaudémont, *de la tapisserie des Offices* Fête sur l'eau, *qu'il n'est plus possible, depuis la publication de* F.-A. Yates, The Valois Tapestries *de présenter comme «d'après* François Quesnel».

563. GOT (Jerzy). — *Fotograficzna dokumentacja teatru w Polsce. (La documentation photographique du théâtre en Pologne).* **Pa.T.**, 1960, N° 1, ill.

Rapport présenté en français au 4e Congrès International de la Section des Bibliothèques et Musées des Arts du Spectacle de la FIAB.

564. STERN (Philippe). — *Théâtre indien et peintures murales.* **C.R.B.**, N° 31, 1960.

d) Cinéma

565. *Film-aarbogen* 1959. Red. af Elise Berg Madsen. Copenhague, Illustrationsforl. 1959, 80 p., ill. Catalogue des films de 1959.

566. TOEPLITZ (Krzysztof Teodor). — *Swieci mlodziankowie. (Les saints Innocents).* Dialog, 1960, N° 2, p. 77-98.

Essai sur l'image de la jeunesse dans les films polonais contemporains, basé sur des prémisses sociologiques.

e) Radio et télévision

567. *Enquête sur le théâtre télévisé.* **T.M.**, Vol. IX, N° 4.

568. GAWRAK (Zbigniew), STRADOMSKI (Wieslaw). — *Filmografia teatru polskiego*, 1958. *(Filmographie du théâtre polonais*, 1958*).* **Pa.T.**, 1960.

La liste de films et des spectacles de télévision documentaires ou composés sur les sujets théâtraux. (Suite des registres publiés par Zbigniew Gawrak : **Pa. T.**, 1956, N° 1, p. 165-183; *ibid.*, 1957, N° 1, p. 177-181; *ibid.*, 1958, N° 1, p.185-190).

569. IGLESIS (Roger). — *A l'intention du metteur en scène de théâtre aux prises avec la T.V.* **T.M.**, Vol. IX, N° 4.

570. MARSHALL (N.). — *Les pièces de théâtre à la T.V.* Ibid.

571. Mc CLEERY (A.). — *Ce que le théâtre doit à la T.V.* Ibid.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

572. AUBRUN (Charles V.). — *La langue poétique de Calderon.* In *Réalisme et Poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

573. ROUSSIN. — *Alexandrins et comédie moderne.* **P.T.**, N° 166.

574. TEYSSIER (Paul). — *La langue de Gil Vicente.* Paris, Klensieck, 1959, gr. in-8°, 554 p.

575. TOUPIN (Paul). — *Théâtre et langue* [discours de réception à l'Académie canadienne française, 7 mai 1959]. Nation Nouvelle, juin-juillet 1959.

576. Van EERDE (J.). — *Importance of nomenclature in a french classical comedy.* Names, U. of Nevada, déc. 1959.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

577. EUSTACHIEWICZ (Leslaw). — *Jules Lemaître jako krytyk teatralny. (Jules Lemaître, critique de théâtre).* Dialog, 1960, N° 2.

578. GOURFINKEL (Nina). — *Cekov chroniqueur de la vie théâtrale.* In *Anton Cechov* 1860-1960, *some essays.* Leiden E. J., Bull. 1960.

579. LAS VERGNAS (R.). — *René Lalou nous quitte.* **N.L.**, N° 1734, 1960.

580. SHAW (George Bernard). — *Shaw on the theatre,* edited by E. J. West. London, MacGibbon and Kee, 1960, XI-306 p., 19 cm.

581. SZAKATS (Károly). — *A magyar szinikritika tiz éve* 1949-1959. *(Dix années de la critique théâtrale hongroise* 1949-1959*).* Budapest, 1960, 94 p.

582. WYSINSKA (Elzbieta). — *Opinie teatralne Jana Lorentowicza. (Opinions sur le théâtre de Jan Lorentowicz).* Dialog, 1960, N° 10.

En marge des cinq volumes de critique théâtrale Vingt ans de théâtre *de* Jan Lorentowicz (1868-1940).

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

583. AUBRUN (Ch. V.). — *Abstractions morales et références au réel dans la tragédie lyrique.* In *Réalisme et poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

584. DUVIGNAUD (Jean). — *La Révolution, théâtre tragique.* Ibid.

585. FRANK (André). — *Des six grands au Théâtre du Boulevard.* **C.R.B.**, N° 32, 1960.

586. ROUSSIN (André). — *Farce et vaudeville.* Ibid.

587. SPEAIGHT (Robert). — *The Christian theatre.* London, Burns and Oates, 1960, 142 p., bibliog., 19 1/2 cm.

588. STYAN (John Louis). — *The elements of drama.* Cambridge Univ. Pr., 1960, VIII-306 p., bibliog., 22 1/2 cm.

589. VIER (Jacques). — *Quelques aspects de la tragédie française contemporaine* [J. Giraudoux : La guerre de Troie n'aura pas lieu. A. Camus : Caligula]. In *Stil und Formprobleme in der Literatur.* Heidelberg, 1959.

b) Personnages

590. BRAYBROOKE (Neville). — *Eliot en de kinderen.* **K.K.K.**, Nr 9, 1959.

Eliot *et les enfants qu'on trouve partout dans ses pièces*

591. FRANK (André). — *Pour quelques Lucrèces.* **C.R.B.**, N° 33, 1961.

592. GRAVIER (Maurice). — *Théâtre d'idées et réalité.* In *Réalisme et poésie au Théâtre.* C.N.R.S., 1960.

593. MAYOUX (J. J.).— *Les avatars du raisonneur. Les Romains dans le Théâtre anglais.* **C.R.B.**, N° 33, 1961.

594. VAN EMDE BOAS (Magda). — *Orfeus en Romeo in modern gewaad.* **K.K.K.**, Nr 9, 1959.

Orphée et Roméo en «habit» moderne.

c) Thèmes

595. BROOKS (C.). — *Tragic themes in Western litterature.* New Haven, Yale Univ. Press, 1960.

596. FALKIEWICZ (Andrzej). — *Mit Orestesa i Elektry. (Le mythe d'Oreste et d'Electre).* Dialog, 1960, N° 5.

597. HOOKER (W.). — *Irony and absurdity in the Avant-garde theatre.* Kenyon Review, Summer 1960.

XVI

VARIA

598. GACON (Annie). — *Carnavals et cavalcades à Nice et autour du Monde.* La Revue Française, N° 117, 1960.

599. SABATIER (R.). — *La sainte farce.* [Roman.] Paris, Albin Michel, 1960, in-8° écu, 368 p.

La vie d'une jeune troupe en tournée.

600. *Les fêtes de la Renaissance.* T. II : *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint.* Paris, C.N.R.S., 1960, 18-24, 518 p., XLVII pl.

Introduction de Jean JACQUOT. Plus Oultre : La Cour découvre le Nouveau Monde, par Marcel BATAILLON. La Politique italienne de Charles Quint et le « triomphe » de Bologne, par le Vicomte TERLINDEN. Expérience politique de Charles Quint et les enseignements d'Erasme, par Pierre MESNARD. Charles Quint et l'idée d'empire, par Frances A. YATES. Les triomphes en images de l'empereur Maximilien Ier, par Pierre DU COLOMBIER. Le camp du Drap d'Or et les entrevues d'Henri VIII et de Charles Quint, par Sydney ANGLO. Remarques sur la musique et les musiciens de la chapelle de François 1er au Camp du Drap d'Or, par Paul KAST. Les Musiciens de la Chapelle royale d'Henri VIII au Camp du Drap d'Or, par Hugh BAILLIE. Le Sacre de Charles Quint à Aix-la-Chapelle, par Hermann HEUSCH. L'entrée de Charles Quint à Londres, en 1522, par Jean ROBERTSON. Vasco Diaz Tanco témoin et chroniqueur poétique du couronnement de Charles Quint, par Rodriguez MONINO. Les entrées de Charles Quint en Italie, par André CHASTEL. Charles Quint traversant la France : ce qu'en dirent les poètes français, par V.-L. SAULNIER. La participation musicale à l'entrée de Charles Quint à Cambrai, le 20 janvier 1540, par Nanie BRIDGMAN. La « Fête de Rhétorique » de Gand (1539), par Pierre BRACHIN. Les Chambres de Rhétorique et les fêtes du règne de Charles Quint, par Antonin VAN ELSLANDER. Les Joyeuses entrées et la peinture flamande, par Léo VAN PUYVELDE. La Joyeuse entrée du Prince Philippe à Gand en 1549, par Marcel LAGEIRSE. L'entrée du Prince Philippe à Anvers en 1549, par A. CORBET. Folklore et politique au Château Ténébreux, par Daniel DEVOTO. Un divertissement de palais pour Charles Quint à Binche, par Daniel HEARTZ. Le Palais des Berghes à Bergen op Zoom, par S. SPETH-HOLTERHOFF. Les Ommegangs d'Anvers et les cortèges du Lord Maire de Londres, par Sheila WILLIAMS. Les Ommegangs anversois du temps de Bruegel et de Van Hemmskerck, par Sheila WILLIAMS et Jean JACQUOT. Entrées et fêtes espagnoles du XVIe siècle, par C.-A. MARSDEN. Panorama des fêtes et cérémonies du règne, par Jean JACQUOT.

ÉDITIONS

DU

CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

I — Publications périodiques

LE BULLETIN SIGNALETIQUE paraît mensuellement et présente, sous la forme de courts extraits classés par matière, tous les travaux scientifiques, techniques et philosophiques publiés dans le monde entier.

Des TIRAGES A PART sont mis, en outre, à la disposition des spécialistes.

Le CENTRE DE DOCUMENTATION DU C.N.R.S. fournit également la reproduction photographique sur microfilm ou sur papier des articles analysés dans le BULLETIN SIGNALETIQUE ou des articles dont la référence bibliographique précise lui est fournie.

Ainsi, expérimentateurs, ingénieurs et techniciens bénéficient, sans quitter leur laboratoire ou leur bureau, d'une documentation abondante et rapide.

ABONNEMENT ANNUEL (y compris table générale des auteurs) :

	France	*Etranger*
3e partie : Philosophie, Sciences Humaines	50 NF	60 NF
TIRAGE A PART (3e partie) :		
— Sociologie	18 NF	23 NF
— Histoire des Sciences et des Techniques	12 NF	16 NF
— Psychologie	22 NF	25 NF

Bulletin d'information de l'Institut de Recherche et d'Histoire des textes :

N° 1 (1952)	3 NF
N° 2 (1953)	4 NF
N° 3 (1954)	4,60 NF
N° 4 (1955)	7 NF
N° 5 (1956)	4,60 NF
N° 6 (1957)	6 NF
N° 7 (1958)	7 NF
N° 8 (1959)	7,50 NF

Ouvrages

Marie-Jeanne DURRY. Autographes de Mariemont :
1re partie, T. I De Jean Rolin à Madame de Pompadour; T. II De Vauvenargues à Dolomieu.
2e partie, T. I Le Boufflers à Lamennais; T. II de Marchangy à Victor Hugo. L'ensemble ..... 70 NF

Les Cahiers de Paul Valéry (écrits de 1894 à 1945).

Paul Valéry était tout à la fois poète, littérateur, penseur, épris des sciences et artiste. Les Cahiers écrits tout au long de sa vie permettent de la mieux connaître sous ses divers aspects. Ils sont le complément indispensable des œuvres de Paul Valéry publiées jusqu'à ce jour et intéresseront tous ceux qui les possèdent.

Ces Cahiers se présentent sous la forme d'une trentaine de volumes d'environ 1 000 pages, du format 21×27, contenant la reproduction photographique du manuscrit et d'environ 80 aquarelles de l'auteur.

Volumes reliés	1 600	NF
(640 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Volumes sous étuis	1 740	NF
(780 NF payables à la commande et 30 NF à la parution de chacun des volumes).		
Musique et Poésie au XVIe siècle	16	NF
La Musique instrumentale de la Renaissance	18	NF
Les Fêtes de la Renaissance	30	NF
La Renaissance dans les Provinces du Nord	11	NF
Thomas MACE. Musicks Monument. Vol. I : Reproduction en fac-similé d'après l'édition originale publiée à Londres en 1676.	32	NF
La Musique de Scène de la Troupe de Shakespeare	21	NF
Guillaume MORLAYE. Psaumes de Pierre Certon réduits pour chant et Luth	7	NF
Mélanges JAMATI. Création et Vie intérieure	13	NF
Visages et perspectives de l'Art Moderne (peinture, musique, poésie)	12	NF
La mise en scène des œuvres du passé	19	NF
La Théâtre Moderne. Hommes et Tendances	22	NF
Réalisme et poésie	25	NF
M. HORN-MONVAL. Traductions et adaptations françaises du Théâtre Etranger (cette bibliographie comprendra 8 tomes).		
T. I: Théâtre Grec antique	10	NF
T. II: Théâtre Latin antique et moderne	12	NF
T. III: Théâtre Italien	12	NF
Colloques du C.N.R.S. (Sciences Humaines) :		
II. Léonard de Vinci et l'expérience scientifique au XVIe Siècle (en vente aux Presses Universitaires de France)	15	NF
III. Les romans du Graal aux XIIe et XIIIe Siècles	10	NF
IV. Nomenclature des écritures livresques du IXe au XVIe S.	6,60	NF
V. Musique et poésie au XVIe Siècle	16	NF
VIII. Etudes Mycéniennes	20	NF
IX. Corpus Vasorum Antiquorum	2,50	NF
X. Influences étrangères dans l'œuvre de Mozart	26	NF
XI. Les Processus de l'Hominisation	18	NF
XII. Le Luth et sa musique	32	NF
XIII. Charles-Quint et son Temps	21	NF
XIV. Nicolas Poussin (relié soie en 2 volumes)	130	NF
Le C.N.R.S. et ses Laboratoires :		
Le Service de la carte phytogéographique	6	NF
L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes	3,20	NF
Centre de Documentation cartographique et géographique	3	NF
Le Mannogo	3	NF

Abonnements, renseignements et vente au Service des Publications du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE, 15, quai Anatole-France, Paris-7e. C. C. P. Paris 9061-11. Tél.: SOLférino 93-39.

La Société d'Histoire du Théâtre entretien des relations régulières avec les organismes officiels ou privés, en France et hors de France, qui souhaitent unir leur action à la sienne, dans une libre coopération. Elle a collaboré à de nombreux congrès, colloques ou expositions, et pris, au sein de la Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale, une part active à la création d'un Institut International de Recherches Théâtrales, à Venise.

Il convient de rappeler que dans l'esprit de ses fondateurs — et plus spécialement dans l'esprit de Louis Jouvet — si l'essentiel de notre Société est la recherche, l'étude et la publication de documents inédits, notre désir est que la connaissance du passé, puisée aux sources les plus sûres avec toute la rigueur de la critique scientifique, puisse contribuer *pratiquement* à nourrir et à guider la création théâtrale dans ce qu'elle a de plus authentique et de plus conforme aux aspirations de ce temps.
« C'est pourquoi, écrivait Louis Jouvet en 1948, pour réaliser ce vaste programme, notre Société fait appel non pas uniquement aux historiens et aux érudits, mais à tous ceux : auteurs, critiques et courriéristes, comédiens, metteurs en scène, régisseurs, architectes, décorateurs et tous artistes, artisans et ouvriers de la scène, de la piste ou du castelet, professeurs, étudiants, bibliothécaires, archivistes, conservateurs, éditeurs, libraires, collectionneurs, philosophes, sociologues, folkloristes ou simples spectateurs qui ont la curiosité et l'amour du théâtre.

A tous, elle demande aide et collaboration. Elle offre à tous le concours amical et dévoué de ses membres.

VEUILLEZ ADRESSER

VOTRE COTISATION

A M. LE TRÉSORIER DE LA SOCIÉTÉ
55, RUE SAINT-DOMINIQUE - PARIS-VIIe

C. C. P. Paris 1699-87

MEMBRES ADHÉRENTS	**18 NF**
MEMBRES FONDATEURS	**25 NF**
MEMBRES BIENFAITEURS	**45 NF**

Les membres étrangers voudront bien joindre 2 NF pour frais de port.

La cotisation est valable pour une année (janvier à janvier) et doit être payée d'avance (art. VII des Statuts).

LA COTISATION DONNE DROIT

1° **Au service régulier de la Revue.**

2° **A l'usage du Centre d'Information et de Documentation, de sa bibliothèque et de ses archives.**

3° **A tous les avantages qu'offre et pourra offrir la Société : Réunions et voyages d'études, congrès, conférences, expositions, spectacles, etc., etc...**

4° **A une réduction de 15 % sur les ouvrages publiés par la Société.**

Dépôt légal 1e trimestre 1961. *Le Gérant :* G. LARCHÉ

MICHEL BRIENT, Editeur, 64, rue de Saintonge, Paris - 3e - ARC 04-29

Publications de la Société d'Histoire du Théâtre

SYLVIE CHEVALLEY

Les derniers beaux jours :
RACHEL EN AMÉRIQUE

ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientifique

1 *volume in-8° Raisin*
224 *pages* ... 12 NF

PAULINE TEILLON-DULLIN
et CHARLES CHARRAS

CHARLES DULLIN
ou les ensorcelés du Châtelard

Préface de Jean-Louis BARRAULT

1 *volume in-16° Jésus de* 240 *pages avec*
8 *pages de photos* ..... 7 NF

GRIMAREST

VIE DE M. DE MOLIÈRE

Introduction et Notes de Georges MONGRÉDIEN

ouvrage publié avec le concours
du Centre National de la Recherche Scientique

1 *volume in-8 Raisin*
176 *pages* ... 6 NF

"Collection Les Metteurs en Scène"

LÉON CHANCEREL

JEAN-LOUIS BARRAULT

1 *volume in-16 Jésus à l'italienne*
avec 8 pages de photos . 3.60 NF